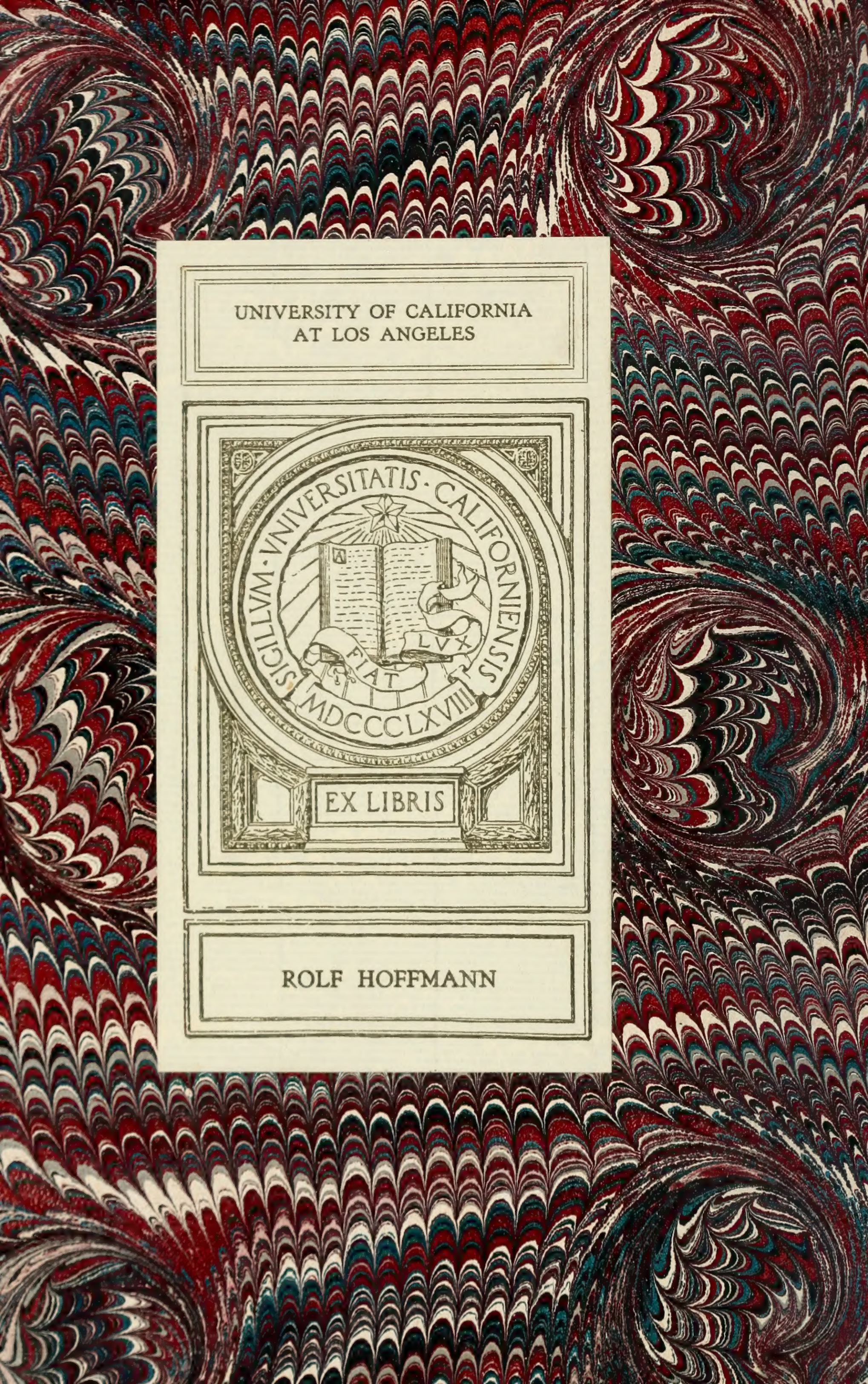

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 156 105 9


UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES
SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS
ROLF HOFFMANN



GESCHICHTE

DER

ITALIENISCHEN MALEREI

VON

J. A. CROWE & G. B. CAVALCASELLE.

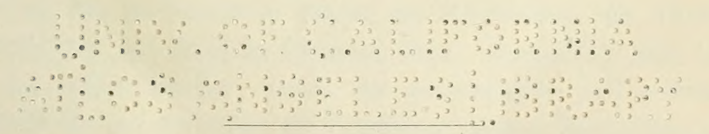
DEUTSCHE ORIGINAL-AUSGABE

BESORGT VON

DR. MAX JORDAN.

SECHSTER BAND.

(MIT 7 TAFELN, IN HOLZ GESCHNITTEN VON H. WERDMÜLLER UND BONG.)



LEIPZIG
VERLAG VON S. HIRZEL.
1876.

VORWORT.

Mit dem sechsten Bande dieser deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei, welcher dem Inhalte des II. Theiles des im englischen Original unter dem besonderen Titel „History of painting in North-Italy" erschienenen Werkes entspricht, beschliesse ich eine Arbeit, die mir jahrelang nicht nur die reichste Belehrung, sondern den noch grösseren Vortheil vertrauten Verkehres mit den Verfassern dieser grundlegenden Forschungen eingetragen hat. Der Aufgabe, ihr classisches Werk zum Eigenthum der kunstwissenschaftlichen Literatur Deutschlands zu machen, habe ich mit ehrlicher Mühe gedient. Dass die Arbeit längerer Zeit bedurft hat, als mein Wunsch war, ist ihr, wie ich glaube, zu statten gekommen. Ich konnte in einer Richtung die übernommene Pflicht der Bearbeitung des Textes fortschreitend mit besserem Rüstzeug üben. Namentlich habe ich bei den letzten Bänden, welche die venezianische und norditalienische Malerei umfassen, die Ergebnisse eigener Beobachtungen reichlicher beigesteuert.

Wenn dieser umfassenden Malergeschichte die Namen der letzten Vollender italienischer Kunst — Michelangelo, Lionardo, Rafael, Tizian — fehlen, so ist doch die Hoffnung nicht ausge-

schlossen, dass die Verfasser des Originalwerkes auch ihre Forschungen über jene Meister noch veröffentlichen, und indem ich diesem Wunsche im Namen der Kunstgeschichte Ausdruck gebe, darf ich zugleich ankündigen, dass die Herausgabe der Biographie Tizian's bevorsteht.

Berlin, Ostern 1876.

Dr. M. Jordan,
Director der National-Gallerie.

Inhaltsverzeichniss.

Sechster Band.

Cap. X.

Cap. XI.

VERZEICHNISS

der Abbildungen zum VI. Bande:

ERSTES CAPITEL.

Altmailändische Schule.

Die Kunstthätigkeit, welche dem Auftreten Bramante's und Lionardo's in Mailand vorausging, ist durch den Glanz dieser beiden Namen fast völlig ins Dunkel gerathen. Der Grundzug der lombardischen Architektur war nordisch, wenn auch im Laufe des 15. Jahrhunderts durch Michelozzo und Filarete der florentinische Baugeschmack vereinzelt in Anwendung kam, und im Gebiete der Malerei war Mantegna als der klassische Meister angesehen. Ihm verdankte der älteste mailändische Maler von Bedeutung, Vincenzo Foppa, seine Bildung und auch die frühen Werke der Suardi, Buttinone, Zenale und Civerchio weisen auf seinen Einfluss zurück. Mit dem Zeitpunkte jedoch, in welchem die ansprechendere Kunst der Umbrier und Florentiner in Mailand Eingang fand, erstarb die mantegneske Weise gänzlich, die Anhänger der paduanischen Schule mussten den Schülern der modernen Richtung Bramante's und Lionardo's das Feld. räumen.

Der Neubau des mediceischen Palastes in Mailand durch Michelozzo i. J. 1456 bildet ein charakteristisches Ereigniss in den Annalen der älteren lombardischen Kunst. In der Wahl des Architekten bekundete sich die Neigung des Cosmo de' Medici für die neueren Bauformen, aber andrerseits sprach sich in der Berufung Foppa's für die Innendekoration stillschweigend die Anerkennung des mantegnesken

Stiles aus.[1] Aehnlich verhielt es sich bei der Gründung des grossen Hospitales in Mailand. Francesco Sforza übertrug dem Florentiner Filarete die Lieferung des Planes, um einen neuen Stil in seinem Territorium einzuführen, aber auch er wählte den Foppa zum Maler und bewies damit ebenfalls, dass er einen Schüler Mantegna's für grosse Aufgaben am geeignetsten hielt. Im Palast der Medici malte Foppa, wie die Annalen lehren, Scenen aus der Legende Trajan's und Brustbilder von Kaisern und Kaiserinnen sowie die Bildnisse des Francesco und der Bianca Maria Sforza; für das Hospital lieferte er ein Fresko im Portikus mit der Darstellung der Gründungsceremonie; endlich erfahren wir, dass er auch den Hof und die Innenräume in Francesco Sforza's Palast dell' Arengo mit Wandgemälden geschmückt hat.[2] Solche wichtige Aufträge beweisen zur Genüge, in welchem Ansehn der Maler stand, wenn wir auch heute nicht mehr prüfen können, wie er sie ausgeführt hatte.

Vincenzo Foppa, nach seinem Geburtsorte in der Provinz Pavia benannt[3], hat seine Anleitung in einer Malerschule Norditaliens erhalten, aber bestimmte Kunde über ihn fehlt bis zu seiner Anstellung in Mailand i. J. 1456 und auch hier erfahren wir gerade über seine grössten Arbeiten sehr wenig. Glücklicherweise sind jedoch einige kleine Gemälde in der Stadtgallerie (Lochis-Carrara) zu Bergamo erhalten, die, obgleich von skizzenhafter Beschaffenheit und sehr beschädigt, dennoch genau erkennen lassen, wie er gemalt hat:

[1] Ueber den Wiederaufbau des Palastes, der später in den Besitz der Familie Vismara überging, vgl. Vasari III, 284 und G. L. Calvi, Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti etc. in Milano (Theil II des Werkes: Dei professori di belle arti che fiorirono in Milano), Mailand 1865 S. 60. Vasari's „Zoppa" ist an dieser Stelle nur Schreib- oder Hörfehler für „Foppa".

[2] vgl. Vasari III, 290; Lomazzo, Trattato (Mailand 1585) 405; Calvi, Notizie (II) 61, 62.

[3] Im 15. Jahrh. lebten in Mailand: ein Bildhauer Ambrogio Foppa gen. Caradosso, ein Maler Bartolommeo da Foppa, von dessen Werken nichts bekannt ist, und Vincenzo. Die Dorfschaft Foppa liegt auf mailändischem Territorium; Bartolommeo wird mit dem Orte ausdrücklich in Zusammenhang gebracht, und man hat ihn wohl auch als die Geburtsstätte des Vincenzo und des Caradosso anzusehen, vgl. Campori, Gli artisti S. 209 und dagegen Ridolfi, Marav. I, 341 und Calvi, Notizie (II) 55. 56. In genuesischen Urkunden aus d. J. 1471 und 1474 wird Vincenzo vollständiger benannt: Vincentius de Fopa de Brisia, s. später.

Das eine zeigt den heil. Hieronymus vor dem Krucifix betend und sich mit dem Steine kasteiend, den Löwen zur Seite in felsiger Landschaft, bez. auf Zettel[4]: Bergamo, Gall.

OPVS VNCE
NTII . FOPPA.

Das zweite stellt die Kreuzigung dar: durch ein Rundportal, dessen Zwickel mit Medaillons ausgefüllt sind, sieht man Christus zwischen den Schächern am Kreuz, den Hintergrund bildet ein Engpass; auf den Säulensockeln vorn die Inschriften[5]:

CIOCCCC .	VINC . .
LVI DIC .	CIVS BRI
MENSIS	IES S
MPRILIS (sic)	PI..IT

Der Hieronymus, obgleich als wilder Einsiedler mit breitem Schädel und plumpen Gliedmaassen charakterisirt, ist mit unübertrefflicher Sorgfalt gemalt. Noch jetzt schimmern durch die Firnisskruste, welche die Bildfläche bedeckt, die mit Muschelgold aufgesetzten Lichter hindurch; die Gewandung ist eckig, straff und wunderlich planlos, der auch an den besterhaltenen Stellen lederbraune Temperaton beleidigt das Auge. Die Kreuzigung, welche die Jahrzahl 1456 trägt, ist zwar auch durch Alter und Nachhilfen stark mitgenommen, aber nicht so herb und abstossend, die Heilandsfigur gut gezeichnet, angemessen in der Bewegung und von flüssigem Farbenschmelz. Der Geschmack der Architekturstaffage bekundet Studium der Antike, die Landschaft, saftig grün mit gelber Pinselzeichnung, ähnelt dem Bono von Ferrara und macht miniaturartigen Eindruck.

Uebereinstimmend erklären Filarete und Campagnola den Foppa für einen Schüler Squarcione's, und es ist kein Grund vorhanden, diese Angabe in Zweifel zu ziehen. Wir erinnern uns, dass wenige Jahre zuvor Mantegna in der Eremiten-Kapelle zu malen begonnen und seinen Ruhm begründet hatte, der bald Schüler aus allen Theilen der Lombardei herbeizog. Auch Foppa wird den Sforza's durch die Kunsterfahrung empfohlen gewesen

---

[4] Bergamo, Gall. N. 112, Holz, Temp., h. 0,43, br. 0,29, die Inschrift übermalt.

[5] Ebenda, Holz, Temp., der Name hat offenbar gelautet „Vincentius civis Brixiensis.“ Die Umrisse der Staffage meist übermalt, das Inpasto der Tempera ist hier ziemlich ungeschmeidig.

sein, die er den Squarcionesken verdankte.[6] Betrachtet man spätere Arbeiten desselben, z. B. das Martyrium des Sebastian der Gallerie zu Mailand (der Heilige an der Säule eines Portikus, aus welchem 2 Bogenschützen unter Weisung eines Offiziers nach ihm schiessen)[7], das einzige Ueberbleibsel einer Reihe von Fresken in S. Maria di Brera, so fehlt es nicht an veralteten Mängeln, namentlich fällt die Eindringlichkeit störend auf, mit welcher die Gesichtszüge behandelt sind, aber es hat dabei vermöge der verständigen Anordnung der Figuren im Raume hervorstechende Eigenschaften der paduanischen Schule. Einzeln geprüft erscheinen die Figuren nach Mustern der Antike und der Natur studirt und geberden sich gut, Knochenbau und Fleischtheile sind mit Kenntniss behandelt, die Gesichter jedoch unverhältnissmässig lang und die Zeichnung der Körper verräth völlige Abhängigkeit vom Modell; stark paduanisch ferner ist die rauhe rostige Färbung, der papierartige Bruch der Gewänder und die bauliche Staffage, der Einfluss Mantegna's zeigt sich am meisten in der Haltung des Sebastian und des Offizieres, der hinter den beiden Henkern stehend sich auf sein Schwert stützt, Figuren, welche aufs bestimmteste vermuthen lassen, dass Foppa das Wandbild der Abführung des Jakobus zum Richtplatze (in der Eremitenkapelle zu Padua) kannte. Ein weiteres Merkmal seines künstlerischen Bildungsganges liegt in dem hier sich offenbarenden Verständniss der Perspektive: der Triumphbogen, in und an welchem die Handlung vor sich geht, erinnert in hohem Grade an Mantegna; die mit ziemlich richtiger Anwendung der Verschwindungslinien hergestellte Zeichnung desselben bestätigt in ihrer Weise das Lob

Mailand. Brera.

[6] Vasari VI, 94. 95 bezeichnet ihn als Brescianer von Geburt und Paduaner von Erziehung.

[7] Mailand, Brera, Vestibül, N. 17, Fresko, h. 2,67, br. 1,73, belobt von Lomazzo, Idea del Tempio della pittura S. 95. Der Zustand ist unvollkommen, der Kopf des Kriegers im Hintergrunde verschwarzt, die Umrisse der übrigen Figuren aufgefrischt (vgl. Passavant im Kunstblatt 1838 N. 66). Von der Bildreihe in S. M. di Brera, zu welcher es gehörte, werden noch genannt: ein heil. Rochus vom Engel besucht (Bianconi, Guida di Milano, 1787, S. 391 ff.) und eine Engelglorie an der Wölbung (Lomazzo, a. a. O.). Das Rochusbild wurde im vorigen Jahrh. auf Leinwand übertragen und ist jetzt verschwunden. Im Stile des Sebastianbildes der Brera ist eine lebensgrosse weibliche Figur innerhalb einer Bogennische gehalten, welche sich im Innenhofe des Hauses Piazza S. Sepolcro N. 9 in Mailand befindet, doch ist die Malerei sehr beschädigt.

Lomazzo's, der den Foppa als Geometer in einem Athem mit Lionardo nennt, und auch als Schriftsteller in dem Fache mit der Bemerkung rühmt, Albrecht Dürer habe Plagiat an ihm verübt.[8]

Foppa scheint sich zwei Mal zu verschiedenen Zeiten in Brescia, wo er laut der Inschrift auf dem ebenerwähnten Kreuzigungs-Bilde Bürger war, aufgehalten zu haben. Ohne Zweifel hatte er dort vor seiner Berufung nach Mailand eine geachtete Stellung inne; allein er liebte die Veränderung. Im Jahre 1461 finden wir ihn in Pavia ansässig, in der Nachbarschaft der Certosa, in welcher er einige Zeit nachher eine Kapelle ausmalte.[9] In Pavia verheirathete er sich und erhielt Beschäftigung, u. a. 1462 im Carmine daselbst. Weshalb er den kurz zuvor übernommenen Auftrag auf Fresken für den Dom in Genua nicht ausgeführt hat, ist unbekannt.[10] Wiederholt besuchte er Mailand, lieferte dort für S. Pietro in Gessate eine Pietà[11], tritt sodann in der Regierungszeit des Galeazzo Maria als Sachverständiger bei Abschätzung von Wandgemälden auf[12], und hat gelegentlich wohl Mancherlei in der Stadt ausgeführt, was später nicht mehr unter seinem Namen bekannt blieb. Von 1471 bis 74 verhandelte er aufs Neue mit dem genuesischen Dombaurathe, zwar anscheinend wieder ohne eigentlichen Erfolg[13], allein er kam dadurch in Ver-

---

[8] Lomazzo, Idea 31. 60 und 95. Er erklärt, handschriftliche Regeln der Perspektive des Menschen- und Pferdeleibes bei ihm gesehen zu haben; die Bemerkung, dass Dürer den Foppa in seiner „Simmetria“ ausgeschrieben, findet sich in Lomazzo's Trattato (1585) S. 275.

[9] Calvi, Notizie (II) Anm. zu S. 144.

[10] Ueber Foppa's Verheirathung s. Calvi, Notizie (II) 62, der Lieferungskontrakt bezüglich der Fresken für den genueser Dom, vom 2. Jan. 1461 datirt, ist abgedruckt bei Santo Varni, Comm. delle opere di Matteo Civitali (Atti delle Società Ligure di storia patria Vol. IV, 1—34). Die Fresken im Carmine zu Pavia sind zerstört; sie trugen die Inschrift: „Vincentius Foppa pinxit 1462“ (s. Ribolini bei Calvi a. a. O. 63.).

[11] Die Pietà von S. Pietro in Gessate zu Mailand (ehemals über dem Altar der 1. Kapelle links vom Portal) war von Sormanni (s. Calvi a. a. O.) dem Bramantino zugetheilt; sie wird ausführlich von Albuzzio (handschriftl. Nachrichten des vorigen Jahrh., erwähnt bei Calvi a. a. O.) beschrieben und dem Foppa zuerkannt.

[12] Er schätzte die Fresken im Castell von Porta Giovia ab in Gemeinschaft mit Stefano de' Magistri, Giov. Batt. Montorfano und Cristoforo Moretto (s. die Urkunden bei Calvi a. a. O. 66. 98. 247. 248, wonach dieses Geschäft in die Jahre 1467 und 1476 fiel).

[13] Die Belege bei L. T. Belgrano, Contrib. all' Arte in Italia, fol. Florenz 1869, Disp. V, aus dem Ufficio di S. Giorgio zu Genua, Manuale di decreti del 1471 al 1474: 12. Juli 1471 1. Quittung des Vinc. Foppa über 40 Dukaten Anzahlung für Ausmalung der Cappella di S. Giov. Battista; 2. 1474: Quittung desselben über 10 Dukaten. Nach den

bindung mit neuen Gönnern, u. a. mit Giuliano della Rovere, der — damals Bischof von Savona — bei Foppa und Brea ein Bild für seine Kirche bestellte.

Wann Foppa diesen Auftrag für Savona überkommen, ist nicht genau festgestellt; aber ein im Namen der herzoglichen Regierung an ihn gerichteter Brief vom Winter 1489, welcher in ungewöhnlich barschem Tone auf Vollendung einer Kapelle des dortigen Domes dringt[14], lässt vermuthen, dass jene Bestellung kurz zuvor erfolgt war, da das Gemälde selbst, welches später in sehr schadhaftem Zustand in die Kirche S. Maria di Castello zu Savona versetzt wurde, die Jahrzahl 1490 trägt. Das Ganze gehört zu den vielgliedrigen monumentalen Altarstücken, wie sie in jener Zeit in Norditalien gewöhnlich waren, aber von einem Maler der künstlerischen Vorbildung Foppa's dürfte man billiger Weise geschmackvollere und feinere ornamentale Behandlung erwarten als sie sich hier vorfindet:

Savona, S. M. di Cast.

Es sind 6 grosse Tafeln, von schwerem Pilasterrahmen umschlossen; die Eckstücke zu beiden Seiten bilden Nischen mit Standfiguren; oberhalb der Hauptreihe läuft ein Fries mit Lünetten, in denen 12 Halbfiguren angebracht sind; aus der Mitte dieses Frieses steigt ein Stufentabernakel auf und die Aufsätze sind mit hölzernen Heiligenbildern besetzt. Das Hauptbild stellt die thronende Jungfrau mit dem Kinde auf dem Schoosse dar, welches den links knieenden von einem Engel empfohlenen Bischof von Savona segnet, zu den Seiten Maria's je ein Engel mit Geige und Mandoline, oben auf der Rücklehne des Thrones drei andere ebenfalls musicirend; seitwärts die beiden Johannes; im zweiten und dritten Bilderstreifen die 4 Kirchenväter und die Evangelisten; in der Staffel Scenen aus der Geschichte Johannes des Täufers und des Evangelisten: Enthauptung des Johannes und Tanz der Salome, Vision auf Patmos, schadlose Marter des Johannes im Kessel, dazwischen die Geburt Christi. — Die Inschrift des Hauptbildes lautet: „ANNO SALVTIS 1490 DIE Õ . . AVGVSTI . . IV̄L . EPS . OSTIEN . CARD . P . AD VI . CVLA . MA-IO . . NITENT . VINCENCIVS . PINXIT.“[15]

Mittheilungen des Herausgebers ist es zweifelhaft, ob Foppa die Hand ans Werk gelegt hat.

[14] Erasmo Trivulzio an V. Foppa, 3. November 1489 bei Calvi a. a. O. 66.

[15] Das Bild ist irrthümlicher Weise dem Vincenzo Catena zugetheilt (vgl. Band V, Cap. XI, Anm. 56) und die Inschrift der Haupttafel darnach verfälscht wiedergegeben worden. P. Tommaso Torteroli nämlich, der den Catena für den Maler ansah, schreibt dieselbe in seinen Monumenti di Pittura, scultura etc. di Savona 1847 S. 45 folgender-

Das Madonnenbild und die linke Seite des Altarstückes gehören dem Foppa an und an diesen Theilen ist die Stilverwandtschaft mit Bramantino Suardi, Buttinone und Zenale auffällig, doch unterscheidet sich das Gemälde in Savona von den besten Leistungen der genannten Meister durch bestimmte Eigenart und grössere Kunstfertigkeit. Die Köpfe, wohlgefällig und regelmässig geformt, haben angenehm milden Ausdruck, die Heiligenfiguren entsprechen in ihrer gestreckten Körperbildung den früheren Werken des Malers, gut angewandte Perspektive steigert die Wirkung der Verkürzungen und der Architekturstaffage, und wo die alte Farbenfläche bewahrt ist, erscheint die Farbe licht und warm gemengt und die Töne der Gewänder zeigen Spuren von lebhafter und reicher Stimmung. Die Staffelbilder sind fast bis zur Unkenntlichkeit verdüstert, aber was wir als Foppa's Antheil herauserkennen, zeigt an, dass im Laufe der Zeit die Härte der mantegnesken Formgebung, welche seine frühere Periode charakterisirt, der allgemeinen Fertigkeit und Meisterschaft gewichen war, wie sie durch lange Uebung und Beobachtung erworben wird.

Das Stilgepräge des savoneser Altarstückes ist so entschieden, dass wir uns für berechtigt halten, einige bisher dem Bramantino zugeeignete Bilder für Foppa in Anspruch zu nehmen. Bramantino's Figuren haben selten die Gemessenheit und Festigkeit, die bei Foppa vorherrschen, sein Umriss ist knapper und schärfer, die Gewandung härter gebrochen, Eigenschaften, auf welche umso genauer zu achten ist, da Bramantino Manches aus Foppa's Werken

---

maassen um: „ANNO SALVTiS IC90 DIE AVGVSTI. IVL. EPS OS.IEN CARDIN. P. ADVINCVLA. MAIOREM. NITENT. VIN. CATENA. PINSIT." Eine zweite Inschrift, auf dem Buche des Evangelisten Johannes lautet: „Ludovicus brea niciensis pinxit hac parte 1490 die X augusti cōplecta." — Der Zustand des von Foppa herrührenden Theiles ist dieser: in der Lünette das rothe Kleid des Johannes ganz übermalt, das des Matthäus erhalten, dagegen das Fleisch desselben ganz neu; ähnlich verhält es sich mit den Figuren des Hieronymus und des Gregor im Streifen darunter, doch sind bei letzterem unberührte Stücke an der weissen Tunika und der goldnen Stickerei des Piviale bemerkbar; der Johannes d. Täufer in der Hauptreihe ist gänzlich aufgefrischt oder neu, der Kopf Maria's übermalt, wie überhaupt das ganze Bild mehr oder weniger, das überdies an etlichen Stellen fast schwarz geworden ist; am besten erhalten sind die musicirenden Engel und der Teppich zu Maria's Füssen. Die Hintergründe sind durchgehends neu, die Heiligenscheine plastisch und vergoldet.

entlehnt hat. Von den Bildern, welche wir bei der Auseinandersetzung der beiden Meister im Sinne haben, zeigt die Anbetung der Könige in der Nationalgallerie zu London (ehemals in den Sammlungen Fesch und Davenport-Bromley)[16], die eben erwähnten Unterscheidungsmerkmale sehr deutlich. Die Composition ist pyramidal aufgebaut, die Figuren haben den schmächtigen Wuchs des Altarbildes von Savona, die Farben lichte Klarheit bei guter Verarbeitung; in den stellenweis angewandten vergoldeten Stuckornamenten verräth sich der Geschmak des Quattrocento. Noch augenfälliger ist Foppa's Stil in dem Freskobilde der Madonna v. J. 1485, welches sich jetzt in der Brera in Mailand befindet:

London. Nat.-Gall.

Mailand. Brera.

Maria hält das auf der bunten Decke eines Tisches sitzende Kind, während ihr Finger auf einem Buche ruht; auf Consolen zu den Seiten knieen zwei Propheten mit Schriftrollen; ein schön gezeichneter Bogen in farbigem Marmorgetäfel mit eingelegten Medaillons umschliesst das Ganze; die Inschrift auf den Consolen lautet:

„MCCCCLXXXV DIE X OCTVB.“[17]

Aller Unbill zum Trotz, die das Bruchstück beim Herausnehmen aus der Wand erfahren hat, ist es noch jetzt von herrlicher Wirkung vermöge der Schärfe und Freiheit des Umrisses, des Schmelzes der Halbtöne und Schatten in den Fleischpartien und der Lebhaftigkeit der Gewandfarben. Foppa's feine Empfindung spricht aus der Sanftmuth und Ruhe der Jungfrau, seine anmuthige Körperbildung aus der Erscheinung des Knaben, nur die Prophetenfiguren sind durch Trockenheit und Dünnheit entstellt; im Ganzen tritt uns hier in voller Entfaltung dieselbe Künstlerschaft entgegen, die das Altarbild in Savona zufolge seines üblen Zustandes nur ahnen lässt, und man fühlt in manchem Zuge

---

[16] London, Nat.-Gall. N. 729. Holz, Temp., h. 7 F. 10, br. 6 F. 11, ganze Figuren etwas unter Lebensgr. Das Impasto ist flüssig, aber körperhaft. Als technische Seltsamkeit erscheint das graue Gewand des Königs, dem der Page die Sporen abnimmt; die Fläche, ursprünglich vergoldet, war übermalt und die Lichter dadurch hergestellt, dass der Farbenüberzug des darunter liegenden Goldes wieder entfernt wurde.

[17] Mailand, Brera, Scuola dell' architettura. Figuren fast lebensgross. Das Fresko ist durch einen Sprung entstellt, welcher sich in Schlangenlinie durch den Bewurf zieht, der Hintergrund ist durch Abreibung verändert, die Prophetenfigur zur Linken durch Austreten des Salzes aus der Wand entfärbt.

schon die Nähe der modernen Kunstreize, welche Luini und Borgognone bald enthüllen sollten.

Als Foppa in spätern Jahren nach Brescia heimkehrte, erntete er die Früchte seines wohlerworbenen Rufes, indem er zahlreiche Aufträge zu Fresken für bedeutende Oertlichkeiten überkam. Diese Arbeiten sind zum grössten Theil zerstört; was im Carmine noch von ihm erhalten ist — die vier Evangelisten und Kirchenväter an der Decke der 3. Kapelle zur Rechten vom Portal[18] — lässt, wenn auch arg verblasst, den Stil der Werke wiedererkennen, die wir soeben charakterisirt haben. Das Verhältniss des Künstlers zu seiner Vaterstadt scheint sehr freundlich gewesen zu sein. Um dieselbe Zeit, als er mit den Geschäftsträgern des Giuliano della Rovere in Verdruss gerathen war, hatte er Verhandlungen zur Wiedererlangung des Bürgerrechts in Brescia angeknüpft, und zwar geschah dies seinerseits durch die Erbietung, für immer in der Stadt Wohnung zu behalten unter dem Vorrechte, eine Schule daselbst zu eröffnen und die Malereien für öffentliche Gebäude zu übernehmen. Wir erfahren dies und die günstige Entscheidung des Stadtrathes von Brescia aus noch erhaltenen Urkunden der Jahre 1489 und 1490. Darnach erhielt Foppa ein Jahrgehalt von 100 Lire unter der billigen Bedingung, dass er im Falle eines Urlaubs nicht ausserhalb der Stadt malen sollte. Die erste öffent-

Brescia, Carmine.

[18] Brescia, Carmine; die Figuren, in den Zwickelfeldern angebracht, sind zwar sehr beschädigt, bekunden aber an den wenigen unberührten Stellen noch warme Färbung. Der Gekreuzigte am Altar, welcher dazu gehört, ist gänzlich aufgefrischt (vgl. Ridolfi, Marav. I, 341 und O. Rossi, Elogi historici Bresc. Brescia 1620 S. 508). — Von sonstigen Werken, welche dem Foppa in Brescia zugeschrieben werden, befand sich eins, die Heil. Ursula mit ihren Jungfrauen von Petrus und Paulus verehrt, längere Zeit in S. Pietro, jetzt im Hause des Rectors vom Seminario; es ist nicht von Foppa, sondern, wie schon früher (s. Band V, S. 28) erwähnt, von Antonio da Murano. Als Seitenstück desselben in S. Piero führen Ridolfi a. a. O. I, 341 und O. Rossi S. 508 eine Dreieinigkeit an, welche jedoch nicht mehr nachweisbar ist. Eine andere Freskenreihe in der jetzt aufgehobenen Kirche S. Salvatore gehört Vincenzo Foppa dem Jüngern an. In der ebenfalls aufgehobenen Kirche S. Barnaba findet sich ferner ein Cyklus von Fresken zum Leben des Heiligen Augustin und mehrerer heiliger Eremiten, mit der Jahrzahl 1490; die Bilder sind, theilweis infolge neuerer Nachbesserungen, sehr entstellt, aber der allgemeine Charakter der Compositionen widerspricht der Urheberschaft Foppa's; sie rühren von untergeordneten lombardischen Malern, vielleicht Gehilfen Foppa's aus dessen später Periode her. Ein kreuzschleppender Christus endlich in der Gallerie Tosi zu Brescia, der dem älteren Foppa zugeschrieben wird, ist eine ärmliche neuere Copie nach einem Bilde des jüngern.

liche Arbeit, die ihm nach Abschluss dieses Vertrages überwiesen wurde, war ein Fresko an der Südseite der Loggietta an der alten Piazza (November 1490), welches längst zu Grunde gegangen ist.[19] Lange hat er die Vergünstigung eines Stadtmalers von Brescia nicht genossen; er starb 1492 und wurde in S. Barnaba begraben.[20]

Als unmittelbare Nachfolger Foppa's in Mailand sind Buttinone, Zenale und Bramantino zu betrachten, und wir hätten bei streng chronologischem Verfahren den Bramantino zuletzt zu behandeln, da er aber weitaus die interessanteste Erscheinung in der älteren mailändischen Kunstgeschichte ist und bei seiner Charakteristik vielerlei verwickelte Fragen zu lösen sind, so stellen wir ihn hier voran. Der Aufklärung bedarf vor allem sein Verhältniss zu Bramante. Ueber Bramante's Aufenthalt in Mittel- und Norditalien haben wir wenig erhebliche Kunde. Sein Geburtsjahr, wenn auch gewöhnlich 1444 angegeben, ist ungewiss, sein Lehrer unbekannt und an Nachweisen über seine Anfänge fehlt es gänzlich.[21] Die Ueberlieferung weiss jedoch von seinem

---

[19] Der Güte des Sign. Pietro da Ponte in Brescia verdanken wir die Mittheilung einer Urkunde, laut welcher Vincenzo Foppa unterm 26. Nov. 1490 über Zahlung quittirt, die er für seine Malereien „super pariete a meridie parte" der Loggietta an Piazza vecchia erhalten hatte. Aus derselben Quelle erfahren wir, dass er einen Monat Urlaub zum Besuche von Pavia unter der oben angegebenen Bedingung erhielt (vgl. dagegen Calvi, Notizie (II) 68 und B. Zamboni, Memorie intorno alle pubbl. fabr. di Brescia, Brescia 1778 S. 32), ferner ein Bittgesuch von Bürgern Brescia's v. 18. Dec. 1489 zu Gunsten der Anerbietung Foppa's „sein Bürgerrecht wieder aufzunehmen und die Künste der Malerei und Architektur zu betreiben."

[20] B. Zamboni a. a. O. gibt Foppa's Grabschrift in S. Barnaba folgendermaassen: „Excellentis ac eximii pictoris Vincentii de Foppis Civ. Brixie 1492." — An Bildern Foppa's, über welche kein Ausweis mehr gegeben werden kann, verzeichnen wir: in **Brescia**, S. Faustino: Fresko der Leidensgeschichte (s. Luigi Chizzola, Guida di Brescia, Brescia 1760 S. 30); in S. Girolamo: Christus auf dem Wege nach Golgatha (ebenda S. 38); in S. Niccolò: heil. Familie mit Nikolaus von Tolentino (ebenda S. 65) und Christus das Kreuz schleppend und der Veronika begegnend (ebenda S. 65); in S. Clemente: Fresken von Heiligen zur Seite eines plastischen Krucifixes (ebenda S. 130); in S. Maria in Calchera: Lanfranco wie er dem Paolo Oriani in der Vision erscheint (O. Rossi, Elogi hist. Bresc. S. 202); in Ognissanti: Christus auf dem Wege nach Golgatha, Veronika und andere Heilige (ebenda S. 141). In **Bergamo**, S. Maria delle Grazie: Maria mit 4 Heiligen in Nischen, Temperabild (Anon. d. Morelli 52).

[21] Vasari VII, 138. 139 behauptet,

Aufenthalte in Faenza i. J. 1474 und nebenher läuft eine hinfällige Angabe, welche etliche verblasste Fresken in das Jahr 1486 setzt.[22] Sicher ist allein Bramante's Anwesenheit in Mailand i. J. 1487. Unter diesen Umständen müssen alle Angaben über Jugendwerke desselben mit grösster Vorsicht aufgenommen werden. Stellt man sich streng auf den Boden der Urkunden, so findet man nur, dass er als Architekt und Ingenieur berühmt gewesen ist, aber wir erfahren aus verschiedenen Quellen auch von seiner Thätigkeit als Maler. Wichtig wäre die Feststellung der neuerdings beigebrachten Angaben, wonach die Stadtbehörde von Pavia i. J. 1487 die Ausführung eines Entwurfes von Bramante zum neuen Dom wegen seiner Kostspieligkeit zurückgewiesen haben soll.[23] Dies würde beweisen, dass Bramante in der Zeit, in die wir seinen Aufenthalt in Mailand frühestens zu verlegen haben, bereits den allerhöchsten Architekturaufgaben gewachsen gewesen sei. Von wiederholten Reisen Bramante's aus Mailand nach Pavia in Angelegenheiten des Dombaues i. J. 1488 haben wir in den Vermerken über seine Kostenentschädigung Beweise.[24] Nach 1488 baute er die Sakristei von S. Satiro in Mailand[25], 1491 nahm er

Bramante sei (1515) im Alter von 70 Jahren gestorben und gibt als seinen Lehrer den Fra Carnevale an. Als frühestes Werk Bramante's bezeichnen seine Biographen die Kirche S. Maria della Riscatta bei Urbania oder Castel Durante (vgl. Pungileoni, Mem. intorno alla vita di Bramante, Rom 1836 S. 14 und Pagave's handschriftl. Memorie per la vita di Bramante in der ambrosianischen Bibliothek); dagegen wird von H. von Geymüller laut privater Mittheilung unsere Ansicht bestärkt, dass jenes einfache oktogene Gebäude wenig streng charakteristische Merkmale von Bramante darbietet.

[22] s. Pagave's Handschrift, Pungileoni a. a. O. 26 und Calvi a. a. O (II) 5. Der Anonymus des Morelli S. 47 verzeichnet als Werke Bramante's eine Pietà in S. Pancrazio, welche Pasta (Pitture di Bergamo S. 52 beim Anon. d. Mor. S. 181) dem Lorenzo Lotto zutheilt, und „allegorische Figuren um 1486 ausgeführt“ im Palazzo del podestà. An diesem letzteren Gebäude (jetzt öffentl. Bibliothek) finden sich Spuren oder Flecke von Freskomalerei, und ein daselbst erkennbarer Kopf (ein Engel) scheint die Zeitbestimmung zu rechtfertigen, aber das Bruchstück ist zu unbedeutend, um Schlüsse auf den Urheber zuzulassen.

[23] Calvi a. a. O. (II) 155 und 178 beruft sich hierfür auf handschriftliche Memorie des Mailänders Albuzzio. Pungileoni a. a. O. 71. 72 erwähnt eine in Pavia befindliche Sektions-Zeichnung, deren Signatur er wiedergibt (Dominicum templum Ticini fundatum ab Ascanio Sfortia S. R. E. Card. Bramante Urbin. invent. CIƆCCCCXƆ), aber wir können weder für die Echtheit des einen noch des andern einstehen.

[24] 1488 Die suprascripto (XXIII) Xbris Bramanti Ingenierio qui pluribus vicibus venit a Mediolano Papiam pro ipsa fabrica et pluribus diebus stetit in Papia ipsa de causa in summa libri XXXII d. 1. (s. Pungileoni a. a. O. 72).

[25] vgl. die Zeugnisse des Cesare Cesariano (Vitruv, Comment. translato in

an einer der zahlreichen Berathungen theil, welche die Frage des Baues der Mailänder Kathedrale erheischte, in den folgenden Jahren begann er die Kreuzgänge (Canonica) zu S. Ambrogio auf Geheiss des Lodovico Sforza, für den er bereits früher in Ossola Ingenieurarbeiten ausgeführt hatte.[26] Später erhielt er die Aufträge zum Bau des Chores und der Sakristei von S. Maria delle Grazie und zum Durchbruch eines bedeckten Ganges aus der Stadtmauer zur äusseren Umwallung der Mailänder Veste.[27]

Was wir mit Bestimmtheit von seinen Bauten kennen, ist in klassischem Stil gehalten. Es begegnet uns bei ihm der Kunstcharakter, der seine erste Abklärung durch Piero della Francesca und Lauranna erhielt und der dem Perugino und Rafael musterhaft erschien. Ob Bramante schon ganz zur Reife gediehen war, ehe er nach Mailand übersiedelte, ist schwer zu entscheiden. Vasari schreibt seine Erfolge als Meister der Perspektive und als Zeichner von der Unterweisung Bramantino's und dem genauen Studium der mailändischen Kirchenarchitektur her[28], allein diese Ansicht unterliegt ernstem Zweifel. Seine geniale Begabung fand die Anerkennung der grössten florentinischen Zeitgenossen und die Werke, welche Bramante während seiner Thätigkeit in Rom geschaffen hat, rechtfertigen die hohe Meinung, welche Lionardo von ihm hegte.[29]

Vasari's Bericht macht glauben, Bramante habe über seinen

---

volgare, fol. Mailand 1521 S. V u. LXX) und Anon. d. Mor. 40. Dass Bramante auch S. Satiro selbst gebaut habe, geht aus diesen Stellen nicht hervor, vgl. auch Lomazzo, Tratt. 97, Vasari XI, 270 und die Belege, welche in Aless. Astesani's Raccolta di varie lettere etc., Mailand 1810 S. 20—36 angeführt sind. Pagave's Handschrift citirt Astesani's Schrift, fügt anderweite eigene Belege hinzu, ist jedoch ohne Erfolg bemüht, Bramante als Architekt von S. Satiro hinzustellen. Die Streitfrage ist nur durch genaue Stilkritik zu lösen, zu der wir uns zur Zeit nicht anheischig machen können.

[26] vgl. die einschlägigen Auszüge aus Pagave's Handschrift und Pungileoni a. a. O. S. 18, 76 und 78.

[27] s. Serviliano Latuada, Drescriz. di Milano IV, 373, Astesani a. a. O. 26, Frat. G. Ravegnati Mediol. ord. pred. Historia Cenobii Divae Mariae gratiarum S. 35 (Handschrift citirt bei Pagave a. a. O.), Pungileoni S. 20, Anon. d. Mor. 39, Ces. Cesariano, Vitruv. XXI tergo.

[28] Vasari XI, 270.

[29] In einem der Skizzenbücher Lionardo's (dem Cod. L. in Paris = Cod. QR in 16° des Oltrocchi; vgl. Amoretti, Mem. stor. di L. da Vinci, Mailand 1804 S. 87. 88) findet sich eine Erwähnung der „Edificii di Bramante“ gelegentlich der Notiz über den Sturz der Sforza i. J. 1500.

Arbeiten als Architekt die Malerei gänzlich vernachlässigt. Dies war aber nicht der Fall. Bei seinem ersten Besuche Rom's beschäftigte ihn Papst Alexander VI. mit der Zeichnung seines Wappenschildes, und wir haben allen Grund anzunehmen, dass er dergleichen Schmuckstücke zu liefern gewohnt war.[30] Bekannt waren seine Dekorationen an verschiedenen Häusern Mailands, Zeichnungen für den Druck und selbst vollständige Gemälde seiner Hand. So zeigte man lange Zeit vier Evangelistenfiguren in einer mailänder Kirche als Beispiele seiner Verkürzungen; seine Brustbilder des Pietro Suola und anderer Feldherren, seine allegorischen Compositionen in voller Figur, seine Darstellungen des Demokrit und des Heraklit als des „lachenden und des weinenden Philosophen“ waren vielberühmte Kleinodien des Palastes Panigarola-Prinetti; und es war nicht blos Gunst, sondern wahres Verdienst, was ihn bei dieser Familie eingeführt hatte, aus deren Schoosse übrigens im 16. Jahrhundert ein Architekt hervorging, der dem Bramante nur wenig nachgab.[31] Aber von allen Malereien Bramante's ist leider nichts übrig geblieben als entstellte Bruchstücke am Palast Panigarola (Prinetti), von denen nur gesagt werden kann, dass sie ursprünglich umbro-florentinisches Gepräge gehabt haben und noch Verwandtschaft mit dem Stile des Melozzo, des Santi und Signorelli verrathen.[32] Trefflichen Begriff von seiner Vortragsweise gibt ein Kupferstich, von welchem zwei Drucke nachgewiesen sind: er stellt eine Kapelle dar mit einem Monument inmitten und mehreren knieenden und stehenden Figuren sowie Reitern in der Tracht des 15. Jahrhunderts. Die Architektur weicht nur wenig von Bramante's mailändischen Bauten ab und das Einzelne erinnert an Caradosso, während die Gestalten in Bau und Bewegung umbrisch oder lombardisch erscheinen.[33]

---

30 Vasari VII, 129.

31 Lomazzo, Trattato a. a. O. 227. 270 und 384 verzeichnet als Werke des Bramante von Urbino: die 4 Evangelisten (jetzt unter Tünche) in S. Maria della Scala in Mailand; sodann Figuren an der Stirnseite eines Hauses der Piazza de' Mercanti und Fresken im Palast Panigarola daselbst. Ueber den Architekten Ottaviano Panigarola vgl. die Bemerkungen in Cesariano's Vitruv. p. CX tergo und Anon. d. Mor. 173. 174.

32 Diese Ueberbleibsel an Casa Prinetti sind übermalt und durch Firnisse verdorben; die Figuren haben Lebensgrösse.

33 Die beiden Abdrücke, von welchen Rosini's Stor. della pitt. eine Copie gibt,

Nun findet sich aber die nämliche Architektur und ähnliche Körperformen auf Fresken und Tafelbildern einer bestimmten Periode Bramantino's wieder, und diese Thatsache macht wahrscheinlich, dass Suardi, wenn auch anfänglich in der mailänder Lokalschule gebildet, nachmals Gehilfe Bramante's gewesen ist.

Von seinem Vater „dominus Albertus“ von Porta Orientale in der Pfarre S. Babilla zu Mailand hatte Bramantino den Namen Bartolommeo erhalten, in Notariatsurkunden des 16. Jahrh. heisst er „Bramantino de' Suardis“.[34] Er führte ein wechselvolles Leben, besuchte viele kunstberühmte Städte und eignete sich mancherlei Stilarten an; in der alten Zunft kam er mit Foppa zusammen und läuterte sich schliesslich unter dem Einflusse des Bramante, des Lionardo und der neueren Meister. Glaublich erscheint, dass Suardi vor Bramante's Niederlassung schon als Baumeister und Maler Praxis hatte, aber dass Bramante seiner Unterweisung irgend Etwas verdankte, ist kaum anzunehmen. Eine Zeit lang und zwar unter Verhältnissen, die uns unbekannt sind, wurde er Bramante's Gehilfe.[35] Möglicherweise hat sich dieser, als er infolge überhandnehmender Aufträge nicht mehr im Stande war, Alles persönlich zu erledigen, gelegentlich des Caradosso für bildnerische und des Suardi für malerische Dekorationsarbeiten bedient. Die Folge war, dass Suardi dank seinem Beinamen Bramantino zum Doppelgänger Bramante's wurde und dass die Annalisten dessen Werke mit denen seines mailändischen Gehilfen zusammenwarfen. Die hierdurch hervorgerufenen Controversen berührten zuerst nur

befinden sich im Britischen Museum und in Casa Perego in Mailand. Am Sockel des Denkmals auf dem Bilde steht die Signatur:

BRAMANTV
S. FECIT
IN MĽO.

[34] vgl. die Vertragsurkunde v. 1513 später. Sein Name wird ferner angegeben: bei Lomazzo, Idea 14: „Bartolommeo detto Bramantino Milanese“, bei Cesariano (Vitruv. lib. 3, p. XLVIII tergo) „Bartholomeo seu Bramantino.“ Dass Bramantino's Zuname „Suardi“ war, ist dem Sormanni (Giornale de' passeggi etc. nella citta di Milano. Mailand 1751 I, 156) bekannt.

[35] Lomazzo, Idea S. 132 sagt: „Sotto lui (Mantegna) e sotto V. Foppa e Bramante divennero famosi B. Zenale et Buttinone, Bramantino etc.“; und ebenda S. 14: „Fiorì doppo lui (Bramante) Bartolommeo detto Bramantino Milanese suo discepolo“; Vasari XI, 270: „Che dopo lui (Bramantino) Bramante divenisse . . . eccellente nelle cose di architettura, essendo che le prime cose che studiò Bramante furono quelle di Bramantino.“

die Auseinandersetzung der Urheberschaft beider Meister an verschiedenen Werken, erstreckten sich dann aber mit gesteigerter Heftigkeit auch auf die Frage, ob Mailand nicht mehr als einen Bramantino hervorgebracht haben könne?[36] Die Verwirrung ist hauptsächlich von Vasari angerichtet worden und wir müssen daher, um die Entstehung derselben zu verfolgen, einige Stellen vergleichen.

Im Leben des Piero della Francesca berichtet Vasari in der ersten Ausgabe seiner Biographien[37] folgendermaassen: „Diese (zuvor beschriebenen) Werke brachten den Piero beim Papst Nikolaus V. in Ruf, der ihn nach Rom berief und ihn im (vatikanischen) Palaste in den Zimmern des oberen Geschosses zwei Darstellungen malen liess in Wetteifer mit Bramantino von Mailand. Diese wurden (wie es schon anderen Werken Piero's in Ferrara gegangen war) später durch Julius II. herabgeschlagen, weil Rafael von Urbino daselbst den Kerker des Petrus und das Wunder an der Hostie zu Bolsena malen sollte, und Gleiches widerfuhr auch einigen Bildern, welche Bramantino von Mailand gemalt hatte, ein in seiner Zeit sehr vortrefflicher Maler; und diesem muss ich, da es mir nicht möglich ist sein Leben und seine Werke im Einzelnen zu schildern, weil sie übles Schicksal erfahren haben, schuldiger Weise zum Zeugniss seiner Thätigkeit wenigstens ein Gedächtniss stiften. Ganz ausserordentlich sind mir etliche Köpfe gelobt worden, die derselbe auf jenem Bilde nach der Natur gemalt hatte; sie waren so schön behandelt, dass ihnen zum Leben bloss die Sprache fehlte. (Diese Köpfe sind uns zum grossen Theil dadurch erhalten worden, dass Rafael von Urbino sie abzeichnen liess, um die Porträts zu haben; es waren lauter bedeutende Männer, u. a. Niccolò Fortebraccio, König Karl VII. von Frankreich, Antonio Colonna Fürst von Salerno, Francesco Car-

---

36 De Pagave erklärt sich in seiner handschriftlichen Biographie für die Existenz eines alten Bramantino von Mailand, den er „Agostino di Bramantino Milanese" nennt. Dieselbe Annahme finden wir seltsamer Weise im Comment. zum Vasari Lem. XI, 277 ff. und bei Passavant, Kunstblatt 1838 N. 68. Allein es scheint unzweifelhaft, dass Agostino di Bramantino ein Schüler des Suardi war, wie er denn auch bei Lomazzo, Trattato 270 und 681 als „discepolo di Bramantino" bezeichnet ist.

37 Florenz MDL bei Lorenzo Torrentino S. 361 f.

mignuola, Giovanni Vitellesco, Kardinal Bessarion, Francesco Spinola, Battista da Canneto; und alle diese Bildnisse gab Giulio Romano, der Schüler und Erbe des Rafael, dem Giovio, welcher sie in seinem Museum zu Como aufstellte.)[38] Und ich habe in Mailand über dem Thor der Kirche di S. Sepolcro einen todten Christus in der Verkürzung gezeichnet von ihm gesehen, in welchem er, obgleich die ganze Bildfläche nicht höher ist als armeslang, der Enge des Raums zum Trotz dank seiner Kunstfertigkeit und seinem hohen Geiste ganz Erstaunliches an einer nach den Verhältnissen scheinbar unmöglichen Längenwirkung gezeigt hat. Es befinden sich ferner in jener Stadt im Hause des Marchesino Ostanesia Zimmer und Loggien, in denen er mit höchst entschlossenem Vortrag und mit grosser Kunst der Figurenverkürzung viele Historien gemalt hat. (Die Gegenstände sind römische Stoffe begleitet mit verschiedenen Dichtungen.[39] Sodann brachte er an einigen jetzt verdorbenen und zerstörten Ställen nahe dem Schloss vor Porta Vercellina Rossknechte an, welche die Pferde striegeln; von diesen Thieren war eins so gut gemacht, dass ein andres Pferd es für lebendig ansah und ihm wiederholt zuwieherte."

In der zweiten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen (der Giuntina von 1568) hat nun Vasari ausser den schon bemerkten Textabweichungen die wichtige Aenderung vorgenommen, dass er an der ersten Stelle den Namen „Bramantino von Mailand" in „Bramante von Mailand" umschrieb, welche Lesart sodann in alle folgenden Drucke übergegangen ist.

Dadurch setzte sich die Annahme fest: Bramante oder Bramantino von Mailand sei Zeitgenosse des Piero della Francesca unter dem Pontifikat Nikolaus V. (1447—55) und desjenigen Bramantino gewesen, der in der Regierungszeit Julius II. lebte, beide aber seien verschieden von Bramante von Urbino, dem Baumeister der Peterskirche.[40] Allein Vasari berichtigt seinen Irrthum

---

[38] Zusatz der zweiten Ausgabe des Vasari, Florenz 1568, Giunti, I, 354 f.

[39] Dieser letztere Satz fehlt in der Giuntina.

[40] Der letzte Schriftsteller, der von dieser Annahme ausgeht, ist Calvi, er behandelt in seinen Notizie II, 1—28 das Leben Bramantino's ohne Rücksicht

thatsächlich dahin, dass er bei Schilderung der Lombarden die Bemerkung macht, Bramantino sei nach Vollendung seiner Arbeit für Nikolaus V. in den Stanzen des Vatikan wieder nach Mailand zurückgekehrt und habe dort den Christus über dem Portal von S. Sepolcro gemalt[41], wodurch er zu verstehen gibt, dass er den Bramante oder Bramantino von Mailand, den angeblichen Genossen des Francesca, und den Brámantino, welcher unter Julius II. in den Stanzen arbeitete, für einen und denselben Mann ansah. Hierbei jedoch verfällt er in einen offenbaren chronologischen Widerspruch; denn es erscheint unmöglich, dass derselbe Künstler unter Nikolaus V. und Julius II. thätig sein konnte, deren Regierungen fünfzig Jahre auseinanderliegen. Wahrscheinlich hat nun Vasari, obgleich er es gelegentlich gethan haben mag, nicht behaupten wollen, dass der Künstler, den er Bramante oder Bramantino da Milano nennt, mit Piero della Francesca unter Nikolaus V. Gemeinschaft gehabt habe; nimmt man seine beiden Aeusserungen zusammen, so enthalten sie eben nur soviel, dass ein Maler, und zwar ein Mailänder, in denselben Sälen Fresko gemalt hat, in welchen auch Piero einmal gearbeitet hatte, und dass diese Gemälde beim Eintritt Rafael's in Rom auf Anlass Julius II. abgeschlagen wurden. Diese Auffassung findet übrigens Stütze an den Thatsachen. Die Bilder, welche den Bramantini von Mailand zugetheilt werden, gehören dem Ausgange des 15. Jahrh. an und lassen sich auf Eine Hand zurückführen; und zudem gibt es keinen urkundlichen Nachweis über die Existenz zweier Bramante's oder zweier Bramantino's zu verschiedenen Zeiten. Das Beweisstück, womit etliche Schriftsteller, u. a. Calvi, ihren „alten" Bramantino von Mailand aufrecht halten, ist keineswegs unanfechtbar; es wird ihm ein Fragment in S. Ambrogio in Mailand auf Grund der Behauptung zugetheilt, dass eine der Wände daselbst die Jahrzahl 1428 trage. Allein diese Lesart ist nicht stichhaltig; die Ziffer wird vielmehr für 1498 zu gelten haben und die in Rede stehenden Wandbilder dem Zenale zuzuweisen sein.[42]

---

auf das für die Biographie des Suardi vorhandene Material.

[41] Vasari XI, 268.

[42] s. Calvi, Not. II, 12 und vgl. später unter Zenale.

Unter den früheren Bildern, die in der Regel für Werke Bramantino's angesehen werden, befinden sich ein Paar von sehr alterthümlichem Aussehn, welches leicht über die Entstehungszeit täuschen kann: eine stark durch Uebermalungen entstellte Kreuzigung im Municipio (ehemals in der aufgehobenen Kirche S. Angelo) in Mailand, und die ebenfalls schlecht erhaltene Beschneidung im Louvre, früher Eigenthum des mailändischen Klosters der Oblati. Beide sind von ganz lombardischem Gepräge; von künstlerischer Verwandtschaft oder gar Ebenbürtigkeit des Urhebers mit Piero della Francesca kann keine Rede sein. Ihr Charakter widerstrebt der Annahme durchaus nicht, dass wir es hier mit Leistungen des Bartolommeo Suardi zu thun haben. Die Zeitbestimmung ergibt das auf dem pariser Stück befindliche Datum 1491, die Kreuzigung setzen wir höchstens einige Jahre früher:

Mailand. Municipio. Christus zwischen den beiden Schächern am Kreuz, angebetet von der heiligen Francisca, Katharina und Bonaventura; Maria sinkt ohnmächtig in die Arme der Frauen, Johannes blickt auf, die Soldaten würfeln um die Kleider.[43]

Paris. Louvre. Das Votiv-Altarbild im Louvre stellt die Ceremonie in herkömmlicher Weise in Gegenwart der Heil. Hieronymus und Katharina dar: das Kind in den Armen der Mutter erschrickt vor dem Hohenpriester, zu Maria's Füssen kniet Pater Lampugnano in der weissen Tracht der Umiliati. Am Piedestal Maria's die Inschr.: „ANNO 1491 FR IA LAPVGNANVS PP. IVMIL CAN."[44]

Die Figuren auf der Kreuzigung sind derb gewöhnlich, hager und schlecht gezeichnet, die breiten starken Köpfe, die theilweis reiche Ringellocken tragen, bieten ein Abart des Typus, deren

[43] Mailand, Municipio, Holz, Temp., oben rund, Fig. unter Lebensgrösse, durch grobe Uebermalungen sehr entstellt. Passavant (Kunstblatt 1838 N. 68) vermuthet mit Recht die Hand Suardi's, Calvi, Not. II, 7 ff. gibt es dem „alten Bramantino."

[44] Paris, Louvre, Mus. Napol. III. N. 189, Holz, h. 1,35, br. 2,33; ehemals im Kloster der Oblati der Canonica in Porta Nuova in Mailand (handschriftliche Nachricht de Pagave's in der Ambrosiana, laut welcher zu dem Bilde ursprünglich noch ein oberer Fries mit Gottvater und zwei Engeln gehörte). Die Tafel ist durch 2 senkrechte Sprünge beschädigt und überdies ungleichmässig geputzt und nachgebessert, sodass der Gesammtton unharmonisch geworden ist. Uebermalungen zeigen sich besonders am weissen Gewande des Lampugnano und an dem rothen Talar des knieenden Priesters.

Eigenthümlichkeit darin beruht, dass sie noch nach Lionardo's Zeit an den Formen der Lombarden festhält; die Gewandung, tief und hart getönt, bricht in zahlreiche sehr eckige Falten, die Farbenfläche hat den rauhen tiefen Glanz, der den Uebergang aus der Tempera- zur Oeltechnik kennzeichnet; in dem mit spitzen Hügeln abschliessenden Hintergrunde, der nur einen Fleck Himmel freilässt, sieht man römische Bauten und römische Gestalten wie sie sich in den Landschaften der Miniatoren finden, und dazu stimmt der Gebrauch der Goldlinien an Gewändern und Staffage. Ist sonach der künstlerische Werth des Werkes nicht eben gross, so erscheint es doch ausserordentlich charakteristisch in seiner Art; was es aber noch besonders als Suardi's Arbeit ausweist, ist die Schärfe, mit welcher die von unten zurückgeworfene quereinfallende Beleuchtung die Figuren gliedert und abgrenzt, sodass, während der Hauptraum im Halbton gehalten ist, Licht und Schatten als Streifen wirken. — Das Seitenstück im Louvre offenbart grösseres Geschick in der Zeichnung, besseren Geschmack in der Wahl der Typen und Figurenverhältnisse und feineren Umriss als die Kreuzigung, ist aber von derselben Hand und stellt nur eine reifere Phase des Künstlers vor Augen. Die vielleicht etwas gezierte Geberde, mit welcher Maria das Kind an sich drückt, scheint dem Lionardo abgelauscht, woneben jedoch die düster grauliche Hautfarbe und die scharfen Gegensätze der Gewandtöne wieder den Zusammenhang mit den älteren Lombarden verrathen.

Die Entstehungszeit der Pietà über dem Thor von S. Sepolcro in Mailand kennen wir nicht. Lomazzo, welcher das Bild für König Philipp II. copirte und mit einem Sonett besang, spricht besonders von der Vollendung der verkürzten Ansicht der Beine Christi, und Vasari pflichtet ihm darin bei.[45] Wir können heute diese Urtheile nicht mehr prüfen, denn als das Fresko im J. 1713 abgenommen und von neuem an derselben Stelle befestigt wurde, litten die unteren Theile so grossen Schaden, dass man für besser hielt, sie zu entfernen. In seinem dermaligen Zustande zeigt das Bild den von

Mailand. S. Sepolcro.

[45] s. Lomazzo, Tratt. a. a. O. 272 und dessen Groteschi, welche das Sonett enthalten, Vasari XI, 269. Die Figuren sind lebensgross, das Ganze von einem Grotesk-Rahmen des vorigen Jahrh. umschlossen.

Maria, Johannes und Magdalena aufrecht im Grabe gehaltenen Leichnam, zur Seite als Zuschauer Joseph von Arimathia und Nikodemus; im Hintergrunde erblickt man durch eine Bogenöffnung Golgatha. So wenig wie an älteren Beispielen ist Bramantino's Kunstweise hier zu verkennen. Das Seitenlicht, seine stehende Eigenthümlichkeit, wird durch hinzugefügte Reflexe in seiner Wirkung noch mehr markirt; dagegen sind die russig düsteren Töne, die früher auffielen, gemildert. In der geschickten Anordnung der Figuren, in dem sichern Fluss des Umrisses und in der Modellirung der vortretenden Fleischtheile durch Strichlagen tritt die durchgebildete künstlerische Kraft wohlthuend hervor, die Verkürzung ist gut behandelt, der papierharte Faltenbruch eingehend studirt. Die Heilandsgestalt zeichnet sich übrigens durch verhältnissmässig edle Formen aus, denen es nicht an Geschmeidigkeit fehlt; aber bei all diesen Vervollkommnungen beharrt Bramantino bei den lombardischen Kopftypen mit ihrem ungeschminkten Realismus und den üblichen Ringellocken.

Bis hierher nehmen wir bei Bramantino das Maass von Fortschritten wahr, das einen mailändischen Maler bei Fleiss und Geduld über das Durchschnittsvermögen seiner Genossen erhoben. Die schwache Begabung, welche das Kreuzigungsbild im Municipio (S. Angelo) verräth, konnte sich recht wohl zu einer so achtungswerthen Leistung erweitern, wie sie die Tafel im Louvre zeigt, und unter persönlichem Einflusse Vincenzo Foppa's oder durch das Studium seiner Werke war allmälig die Stufe zu erreichen, auf der die Pietà von S. Sepolcro steht. Dann jedoch erfuhr Bramantino's Stil neue Einwirkungen. Unbeschadet seiner sonstigen Eigenart gewann er Sinn für reineren Geschmack im architektonischen Ornament und für eine Art Zierlichkeit der Geberde und Handlung, die den Ausdruck seiner Gestalten verwandelte. Unverkennbar ist es der Reiz des umbrischen Kunstanstandes und zwar besonders die Wohlgefälligkeit Bramante's, die Macht über ihn gewann.

[illegible] Dieser Periode muss das Sebastiansbild in der Namenskirche des Heiligen zu Mailand zugeschrieben werden. Obwohl durch Uebermalungen seiner ursprünglichen Beschaffenheit entfremdet zeigt es doch die hier charakteristische Mischung umbrischer und

mailändischer Eigenthümlichkeiten in so hohem Grade, dass Lanzi und andere Kunstschriftsteller sich geneigt fanden, es dem Bramante zuzuweisen. Aber die hervorstechendste Eigenschaft des Bildes ist gerade die, welche am meisten bei Suardi begegnet: sie liegt in der Absichtlichkeit, womit die schmalen Sonnenstreifen des schräg einfallenden Lichtes und die tiefen Schlagschatten, die in schimmernden Linien an der Gestalt der Märtyrers entlang laufen, von den überaus sorgfältig durchgeführten Reflexen abgesetzt sind. Zudem steht dieser vom herabfliegenden Engel getröstete Sebastian auf seinem Postament vor dem Pilaster eines klassischen Säulenganges, durch welchen man auf umbrische Landschaftsformen blickt. Verhältnisse und Haltung der Figur sind gleich gut, die Modellirung vollendeter, als sie bisher bei Suardi zu bemerken war. In der Gelassenheit, womit die vier Bogenschützen ihre Gewehre theils bereit machen, theils abschiessen, ist zwar mehr nur die Empfindung als der eigentliche Ausdruck der Handlung gegeben, aber gerade darin erkennen wir die Bemühung des Malers, etwas Feineres und Edleres als ehedem hervorzubringen. Die angewandte Staffage, ein Köcher und Bruchstücke eines Gesimses am Boden, das Postament und der Pilaster des Thorweges zeigen recht im Unterschiede von dem veralteten Geschmack der Zuthaten des Kreuzigungsbildes Studium des Klassischen.[46]

Jetzt mochte Suardi den Namen Bramantino in der That verdienen, wenn man ihn anders von seiner Anhänglichkeit an Bramante's Stil oder, was wahrscheinlicher ist, davon herzuleiten hat, dass er sich geeignet zeigte, die malerischen Entwürfe jenes Meisters auszuführen. Eben damals war die Verbindung der Bildhauerei und Malerei bei baulichen Unternehmungen, theils in der Gestalt gemalter Scheinreliefs, theils in der Anwendung wirklicher Plastik im gemalten Schmuck besonders im Schwange, und Bramante gehörte zu den vielseitigen Künstlern,

---

[46] Mailand. S. Sebastiano. Holz. Fig. lebensgr. Ueber die Färbung kann bei der schweren Uebermalung, die das Bild erfahren hat, kaum geurtheilt werden, aber sie zeigt glänzende Textur und tiefe warme Schatten; die Gewänder haben dunkle kräftige Töne. Lanzi (engl. Ausg.) II. 472 nimmt nach dem Vorgange Carlo Torre's (s. dessen Ritratto di Milano, 1674 S. 145) das Bild für Bramante in Anspruch. Calvi, Notizie II. 10 theilt es seinem Bramante zu.

die Aufträge solcher Art in Verbindung mit architektonischen und fortificatorischen Aufgaben annahmen. Mit dem Wachsthum seiner Bedeutung steigerte sich bei ihm auch das Bedürfniss nach Gehilfen und unter diesen ist ihm Suardi vielleicht am brauchbarsten gewesen. Vermuthlich gehört in diese Periode seines näheren Zusammenhanges mit Bramante die Dekoration des Hauses an Ponte di porta orientale in Mailand, welches, ehemals als Casa Scaccabarozza bekannt, von Lomazzo als Casa de' Pirovani bezeichnet, jetzt den Namen der Castiglioni trägt. Der jüngst verstorbene treffliche Calvi glaubte die Entstehung desselben in das J. 1465 setzen zu sollen, weil die jüngsten der daselbst angebrachten mailändischen Fürstenbildnisse die des Francesco und der Bianca Sforza sind. Allein dieser Grund schlägt nicht durch, selbst wenn man mit Calvi an die Existenz eines alten Bramantino glaubt; vielmehr gehört die Malerei dem Ende des Jahrhunderts an und ist wohl erst unter der Regierung des Lodovico Moro ausgeführt:

Mailand. Casa Castigl.

Den Hauptschmuck der Aussenseite bildeten ursprünglich vier grosse allegorische Figuren: Amphion mit der Leier, der Po mit Wassergefäss, Janus und der Genius Italiens (valore d'Italia), von denen jedoch fast nichts mehr übrig ist; erhalten hat sich ein Sims unter den Fenstern des ersten Stockwerkes, welcher grau in grau gemalte Blättergewinde auf blauem Grunde trägt, und unterhalb der Dachrinne ein Fries mit Rundfeldern, welche durch phantasievolle Figuren (Gottheiten, Ungethümen) und Kindergruppen getrennt werden. Im Innern des Hauses findet man ferner Bogenzwickel mit Brustbildern von Cäsaren und Porträts der Visconti und Sforza; dann in einem Raum zu ebener Erde einen umlaufenden Fries mit geschickt angebrachten Darstellungen, Nymphen, Heerführern, Phantasiethieren, Brunnen und Arabesken.[47]

Der ganze Dekorationsgeschmack hat zwar sehr viel Bramanteskes, aber erinnert entschieden an die Eigenart des Suardi, und man hat füglich ihn als den Maler zu betrachten, mit der Einschränkung höchstens, dass ihn Bramante von Urbino mit Skizzen

[47] vgl. Calvi, Notizie II, 16ff., der die Dekoration dem alten Bramantino zutheilt und über die Ursachen der Zerstörung einiger Stücke infolge des Umbaues der Hausfront i. J. 1651 berichtet. Vasari XI, 270 schreibt die Gemälde dem „Bramantino“ zu, ebenso Lomazzo in seinem Trattato a. a. O. 271, während derselbe Gewährsmann sie in seiner Idea del Tempio S. 117 als Werke Bramante's anführt.

unterstützt haben mag. Denn die Steigerung in Erfindungskraft, Vortrag, Proportion und Verkürzung, die sich hier geltend macht, kann man dem Suardi bei seinen angedeuteten künstlerischen Beziehungen wohl zutrauen. Die Formgebung ist zwar noch etwas trocken und eckig, aber voll Mark und Entschiedenheit, die Behandlung frei und sicher zugleich. Wieder tritt die von unten genommene Beleuchtung und das mannigfaltige Spiel des Wiederscheines charakteristisch hervor und mit grossem Geschick sind die Umrisse an der Lichtseite durch daneben angebrachte Schattenflächen verschärft. In alle dem offenbart sich ein Erwerb an Kunstpraxis, der den Urheber jener Dekorationen in hervorragender Weise geschickt machen musste, dem Bramante zur Hand zu gehen, als dieser nach der Katastrophe der Sforza sich aus Mailand hinwegwandte, um in Rom Beschäftigung zu suchen, und es hat viel Wahrscheinlichkeit, dass Bramante bald nach seiner verheissungsvollen Aufnahme im Vatikan seine alten Gesellen, denen es unter der französischen Herrschaft in der Lombardei nicht mehr geheuer scheinen mochte, zu sich rief und ihnen Antheil an seinen neuen Arbeiten gab. Jedenfalls hat Bartolommeo Suardi, der nun schon allgemein unter dem Namen Bramantino bekannt war, Rom in den ersten Jahren des neuen Jahrh. besucht und von derselben Seite Begünstigung erfahren wie Sodoma, Signorelli, Perugino und Pinturicchio. Er malte im Auftrag Julius II. im Saale des Heliodor, und wenn auch keine bestimmte Angabe über die Gegenstände seiner Fresken erhalten ist, wissen wir doch, dass Rafael, ehe er dieselben Wände zur Aufnahme seiner Darstellungen der Befreiung Petri und der Messe von Bolsena zurechtmachte, Copien der dort befindlichen Bildnisse abnehmen liess.[48]

Die Sammlung der Ambrosiana besitzt ein Skizzenbuch mit Aufrissen und Messungen florentinischer und römischer Gebäude, welches man von Alters her aus Stil-Gründen sowie wegen des mailändischen Dialektes der beigeschriebenen Erläuterungen dem Bramantino zugetheilt hat, und Vasari erwähnt ein ähnliches Buch, in welchem Bramantino zahlreiche Monumente aus Mailand und

[48] vgl. Vasari VIII. 14 und IV. 17.

Pavia gezeichnet hatte. Das Skizzenbuch der Ambrosiana darf zum Beweis dienen, dass Bramantino schon am Beginn des Jahrhunderts in Rom gewesen ist; denn er erwähnt einmal Julius II. als Cardinal und diese Bemerkung muss vor 1503 gemacht worden sein, in welchem Jahre dessen Papstwahl stattfand. 1507 war Bramantino noch dort als Geselle Bramante's, gelegentlich mit Cesare Cesariano, Signorelli und Pinturicchio verbunden, und es wird kaum anzunehmen sein, dass er vor der Vertreibung der Franzosen durch Julius und die Spanier nach Mailand zurückgekehrt sei. Jene Zeichnungen des Skizzenbuchs der Ambrosiana, welches u. a. Bauten aus Florenz und den Nachweis erneuter Bekanntschaft mit Lionardo enthält, sind sonach höchst wahrscheinlich nach diesem Umschwung der Dinge im Norden entstanden.[49]

Mit den zahlreichen bedeutenderen Nebenbuhlern in Rom hätte Bramantino während der letzten Jahre seines dortigen Aufenthalts den Wettkampf nicht aufnehmen können; allein es kam ihm zu Statten, dass er im Mittelpunkte des damaligen italienischen Kulturlebens den heimischen Gönnern nicht fremd wurde. Seine Beziehungen zu den Cisterziensern von Mailand nach seiner Heimkehr geben ein sprechendes Beispiel treuer Anhänglichkeit der Landsleute untereinander. Die römischen Cisterzienser, welche dem Kloster von Chiaravalle bei Mailand affiliirt waren, wollten im J. 1513 ein Bild malen lassen, aber anstatt einen römischen Künstler zu beauftragen, wendeten sie sich an ihre Ordensbrüder in der Lombardei, damit diese mit Bramantino unterhandelten. Das Notariats-Archiv in Mailand bewahrt noch den Entwurf des Dokumentes v. 28. Sept. 1513, worin die Cisterzienser von Chia-

[49] Die Erwähnung des Cardinals von S. Pietro in vinculis (Giuliano della Rovere) befindet sich in dem Skizzenbuch der ambrosianischen Bibliothek auf S. 2. Die S. 41 und 75 des Buches, als dessen Urheber Calvi a. a. O. S. 6 wieder den Bramantino antico ansieht, enthalten Skizzen vom Baptisterium zu Florenz, doch zeigen die meisten übrigen römische Bauwerke. Ueber Bramantino's Zeichenbuch, welches sich ehemals im Besitze des Valerio Vicentino befand, vgl. Calvi a. a. O., Vasari XI, 269, 270; s. ferner Lomazzo, Tratt. 407, Temanza, Vita di J. Sansovino S. 6, Vasari XIII, 73. C. Cesariano, Vitruv. fol. XLVIII tergo rühmt ihn im Zusammenhang mit dem Lobe derjenigen Zeitgenossen, die sich nicht damit begnügt hätten, Plinius, Philostrat und Vitruv zu lesen, „ma ire et commorare in Roma et ibi adoctorarsi perfectamente in speculando et symmetriando“, besonders wegen seiner Praxis der Wandmalerei.

ravalle dem Bartolommeo genannt Bramantino de' Suardis von Porta Orientale die Zahlung von 80 Dukaten für ein Bild zusagen, welches den todten Heiland im Schoosse seiner Mutter nebst heiliger Umgebung darstellen sollte.[50] Diese Pietà wurde endlich nach Rom geliefert und erhielt ihren Platz über dem Hochaltar in S. Sabba, von wo sie bei der Uebersiedelung der Cisterzienser nach S. Croce in Gerusalemme mitwanderte. Dort lag sie vergessen in der Krypta, bis Cardinal Francesco Barberini das Bild seiner Sammlung einverleibte, aus der es nachmals verschwunden ist.

Obgleich uns aus der römischen und florentinischen Zeit Bramantino's keine künstlerischen Zeugnisse vorliegen, vermögen wir doch an seinen späteren Arbeiten in Mailand die Wirkung zu messen, welche jene Erweiterung des Gesichtskreises auf seinen Stil ausgeübt hatte. Sehr bezeichnend sagt Lomazzo über die Veränderung seiner Kunstweise: Bramantino, der in jüngeren Jahren seine Gewänder in der bei Mantegna und Bramante üblichen Praxis nach Modellen von Papier oder getränkter Leinwand gemacht habe, wäre später, namentlich nach seiner Rückkehr aus dem Süden, zu einer andern Methode übergegangen, durch welche die Falten zu weich und schlaff geworden seien.[51] In der That gehört diese Veränderung zu den Eigenthümlichkeiten, die wir nunmehr wahrnehmen, aber sie ist nur eine von vielen. Vor allem vervollständigte Suardi seine Kenntniss und Uebung der Perspektive, und ohne Zweifel gehören seinem späteren Alter die niedergeschriebenen Regeln an, welche Lomazzo benutzte, indem er ihn sagen lässt, es gäbe drei verschiedene Arten des Verhaltens der Künstler gegenüber den Anforderungen der Perspektive: die einen wendeten sie wirklich wissenschaftlich mit Zirkel und Winkelmaass an, andere behülfen sich mehr praktisch mit Hilfe eines Fadennetzes oder einer Glasscheibe, die sie zwischen Auge und Gegenstand brächten, die dritten und zwar die Mehrheit, unwissenschaftlich durch blosses Abschreiben der Natur.[52]

---

[50] Das Schriftstück ist lateinisch verfasst und zu lang um hier mitgetheilt zu werden. Ueber das Schicksal der Pietà berichtet Pagave in seiner handschriftl. Biographie; er fügt hinzu, dass die Zahlung auf Martini 1515 und der Dukaten zu 5 Lire festgesetzt war.

[51] s. Lomazzo, Trattato 457.

[52] Lomazzo, Tratt. 275—277 und Idea 132.

Das auffallende Merkmal derjenigen Werke Bramantino's, die wir in die Zeit unmittelbar nach 1513 zu setzen uns berechtigt halten, ist die stilistische Uebereinstimmung mit Gemälden Signorelli's und seiner Schule. Am meisten zeigt dies die kleine Tafel mit der Anbetung der Könige im Besitz Mr. Layard's in London:

London. Sml. Layard. Maria mit dem weissen Kopftuch angethan, welches ihr Bramantino als stehende Tracht gibt, sitzt vor der Ruine, einer der Könige naht mit einer Vase und die übrigen Figuren sind verschiedentlich bewegt auf der Scene verstreut.[53]

Die bei aller Abwägung doch ziemlich steife Gruppirung, das Seitenlicht und seine Reflexwirkungen, der noch ungeschmeidige Fall der Gewandfalten und die Nachbildung klassischer Muster in der Architektur und in dem umhergestreuten kostbaren Geräth, wie Gefässen und Kästchen, erinnert zwar an die ältere Weise des Meisters; auch zeigen Tracht und Figurenbildung sowie die scharfe und kantige Zeichnung der Berggipfel des Hintergrundes noch lombardischen Typus, aber in der Geberdensprache herrscht ein neuer Zug, den man nur von umbro-florentinischen Eindrücken herschreiben kann. Besonders ist dies bei zwei Figuren der Fall, die einander links und rechts im Vordergrunde das Gegengewicht halten. Die Farbe, welche an Härte und Sprödheit des Auftrages es fast dem Signorelli gleichthut, erleidet durch ihren Mangel an Fluss und durch den grauen Gesammtton Eintrag. — Ebenso charakteristisch für diese Phase in Suardi's Kunst, aber bedeutender in der Ausführung, ist das dreitheilige Bild, welches, ehemals der Kirche S. Michele ai sepolcri angehörig, aus der Sammlung Melzi in die Gallerie der Ambrosiana gekommen ist:

Mailand, Ambrosiana. Inmitten vor rothem von 2 Engeln gehaltenen Teppich, hinter welchem ein ferner Tempel klassischen Stiles aufragt, sitzt Maria, eine fast jünglingshafte Erscheinung, mit Kopf und erhobener rechter Hand nach links gewandt, wo auf dem gewürfelten Flur der heil. Ambrosius in braunviolettem, grüngefüttertem Talar kniet; zu seinen Füssen liegt, in steiler Verkürzung von oben gesehen, ein bärtiger

[53] London, Samml. Layard, Holz, Oel. Das Kind ist klein und hat etwas Gestrecktes, die Gesichter haben den unfeinen Typus, den wir bei Bramantino schon kennen. Die Köpfe der Figur links von Maria, welche einen der Könige geleitet und der einen zweiten, welche nach ihr zeigt, sind aufgefrischt.

Mann ausgestreckt, das Symbol der niedergeworfenen Ketzerei, im Hintergrunde sieht man burgartige Architektur; gegenüber kniet, ebenfalls im Profil, der jugendliche Michael, welchem das Jesuskind die Arme entgegenstreckt, während es nach der andern Seite blickt; der Erzengel hält die Seelenwaage in der einen, eine kleine Figur (Symbol der geretteten Seele) in der andern Hand, am Boden unter ihm auf dem Rücken liegend Satan, in Gestalt eines grossen Frosches (oder Kröte), von seinem Schwert erschlagen.[54]

Besonders anziehend durch die etwas gezierte Anmuth in Kopf- und Handbewegung der Madonna und durch die an's Elegante streifende weiche Farbenstimmung, deutet das Bild vermöge der Zartheit und Wohlgestalt der Figuren sowie der Gemüthsklarheit, die aus den regelmässigen jugendlichen Gesichtern spricht, auf das Studium Fra Bartolommeo's oder Mariotto's. Der feierlichen Haltung der Seitenfiguren gegenüber wirkt die Froschgestalt und die des übrigens meisterhaft verkürzten Ketzers sehr grotesk. Die Gruppe steht auch hier in Dämmerlicht und hebt sich mit ihren Halbtinten und Reflexen sehr fein vom lichten Himmel los. Am auffälligsten wird der Unterschied zwischen diesem Werke und den früheren des Meisters, wenn man den sanften Fluss und die metallische Genauigkeit des Umrisses, die an Piero della Francesca und an Lionardo erinnern, die vorwiegende Neigung zu geraffften Falten und den silbernen Schmelz der Farbenfläche in's Auge fasst. — Wahrscheinlich bald darauf entstand die Flucht nach Aegypten im Sanctuarium der Madonna del Sasso zu Locarno, eine Composition, in welcher die überreizte Empfindung weiter getrieben ist, als auf irgend einem der bisher besprochenen Bilder:

Der Schutzengel, der den Kopf in unnatürlicher Bewegung gen Himmel reckt, blickt dabei zu Maria herab, welche in ähnlich gezwungener Haltung mit dem Kinde im Arme auf dem Esel sitzend folgt und das Auge zu Joseph wendet; im Mittelgrund ist ein See mit Brücke und kleinen Figuren sichtbar; den Hintergrund bilden Bergzacken und ragende Burgen; ein Zettel im Vordergrund enthält die (nicht unverfängliche) Inschrift „BRAMANTINO."[55] Locarno, Mad. d. Sasso

[54] Mailand, Ambrosiana, Geschenk des Duca Lodovico Melzi d' Eril i. Jahr 1872, Holz, h. 1,22, br. 1,56, in drei Stücken, die aneinandergefügt sind; die Farbe ist nicht ganz frei von Abreibung und Nachbesserung.

[55] Locarno, Mad. del Sasso, Holz; an dem lackbraunen Kleide des Engels und

Matte Kopfhaltung, gedunsenes Fleisch, schlaffer Faltenwurf und lockere Zeichnung gehören im Ganzen zu den Eigenheiten von Bramantino's Vortrag in dieser Zeit; hier hat er in der Mannigfaltigkeit des Hintergrundes, die einem Breughel Ehre machen würde, den Geschmack des Piero della Francesca mit modernem Reichthum der Technik und dem Silber-Schmelz seiner Töne in's 16. Jahrh. fortgesetzt. Der Typus der Jungfrau entspricht demjenigen des vorgenannten Bildes, aber die Behandlungsweise lässt spätere Entstehung annehmen. Ob der Künstler das Bild in Mailand oder am Lago maggiore gemalt hat, wissen wir nicht, um 1522 ist er aber in Locarno gewesen, wo er mit seinen Gesellen

Locarno. Nunziata.

eine Reihe von Wandgemälden für die Kirche der Nunziata entwarf. Was von diesen Fresken übrig geblieben — eine Madonna mit Kind und Heiligen an einer der Wände und die Darstellung der Pfingstweihe in der Kuppel[56] — zeigt rohe Handführung und rührt vermuthlich von Gehilfen her; aber der Geist, in welchem die Bilder gehalten sind, ist derselbe, den wir in der Flucht nach Aegypten wahrnehmen. Immer mehr und mehr geht der Meister in die überreizte Grazie über, wie wir sie bei Gaudenzio, Solario und Marco d' Oggione finden.

Der Lebensgang Bramantino's während des Jahrzehntes, welchem die letztgenannten Bilder angehören, ist nicht so deutlich wie seine künstlerische Entwicklung. Massimiliano Sforza, der i. J. 1513 zur Regierung gelangte, wird bei der kurzen Dauer seiner ohnehin vielfach beunruhigten Herrschaft kaum Musse gehabt haben, sich der Maler seines Landes anzunehmen. Erst seit 1522, als Francesco Maria II. das Herzogthum antrat, wurde dem

---

dem rothen Gewande des Joseph bemerkt man frische Farbe. Ueber die Gründung der Kirche i. J. 1487 vgl. G. G. Nessi, Memorie storiche di Locarno. Loc. 1854 S. 100.

[56] Locarno, Nunziata: Maria thront mit dem Kinde in einer Nische; daneben links Franciskus mit 3 Franciskanern (nur bruchstückweise erhalten), rechts zu Maria's Füssen ein Inschriftzettel: „1522 ADI . . . . V B . . . F." Maria's Kleid hat die Farbe verloren, die Körperformen des Franciskus sind gewöhnlich, der Kopf breit, Füsse und Hände gross und derb. Maria hat schmächtigen Wuchs, schmale Schultern und lange Hüften, ihr Kopf ist gross und platt, die Hände breit und schwer gemalt. An dem Bilde der Herabkunft des heil. Geistes, welcher in feurigen Zungen vorgestellt ist, sind einige Theile übermalt, besonders die ohnehin sehr schlecht behandelten Engel. Vgl. darüber ebenfalls G. G. Nessi a. a. O. 109.

Bramantino wieder öffentliche Anstellung zu Theil. Er zeichnete sich bei der Belagerung Mailands durch die Franzosen 1523 als Ingenieur aus und bewies dabei persönlichen Muth und patriotischen Eifer. Zum Dank für seine guten Dienste und im Hinblick darauf, wie bald dieselben bei der drohenden Haltung der Kaiserlichen unter Pescara wieder nöthig werden konnten, verlieh ihm Francesco Maria i. J. 1525 das Patent als Architekt und Ingenieur.[57]

Bis 1529 und vielleicht weiter bis zur Mitte der dreissiger Jahre setzt nun Bramantino in zunehmend engerem Anschluss an den herrschenden lionardesken Stil seine Thätigkeit fort. Viele Arbeiten in Kirchen und Profangebäuden sind untergegangen, aber wir können seine Hand an einer Reihe anderer noch verfolgen. So in S. Maria delle Grazie, wo wir zwei Wandbilder zu betrachten haben: das eine Petrus Martyr, Paulus und ein Weib mit brennendem Herzen grau in grau zur Seite einer plastischen Marienfigur — im Bogenfeld über dem aus dem Kreuzgang zur Kirche führenden Portal; das andere: Maria zwischen dem heil. Ludwig und Jakobus, ebenfalls steinfarbige Lünette über der Thür aus der Sakristei in den Kreuzgang[58]; beide mit durchaus sprechenden Stileigenthümlichkeiten Bramantino's ausgestattet und besonders der Art und Weise entsprechend, welche die Bilder an der Casa Castiglione kennzeichnet. Die Breite und Leichtigkeit des Vortrags weisen das letztgenannte Stück einer späteren Periode des Meisters zu, derselben, in welche ein Bruchstück in der Brera — Madonna mit Kind unter einem Portikus, von Engeln umgeben[59] — gehören mag. Hier ist das von früherher bekannte Spiel der Reflexe des die Halbdunkelmassen säumenden Lichtes kunstvoll wiederholt[59], auch ist die Faltenzeichnung eckig und verwickelt, aber die breite Gestalt und der grosse Rundkopf Maria's im Gegensatz zu der Zierlichkeit der Gliedmaassen, und das gedun-

Mailand, S. M. d. Graz.

Mailand, Brera.

[57] Die Nachweise finden sich in de Pagave's handschriftl. Biographie. Das Patent rührt aus den ersten Tagen des Mai 1525.

[58] Mailand, S. M. delle Grazie; das erste dieser Bilder hat ganze, das zweite nur halbe Figuren.

[59] Mailand, Brera N. S. Fresko in lebensgr. Figuren, h. 2,55, br. 1,33 M. Fleisch und Gewänder sind mit schwarzer Linienzeichnung abschattirt, die je nachdem es die einzelnen Theile erforderten, mehr oder minder dicht sind. Durch dieses Verfahren ist eine ziegelrothe Farbenwirkung entstanden.

sene Fleisch des Christuskindes sind Züge, die der letzten Zeit Bramantino's angehören. Das Ganze erinnert an Gaudenzio Ferrari, aber reiht sich andrerseits der Pietà von S. Sepolcro, der Madonna aus dem Hause Melzi und der Flucht nach Aegypten in Locarno an.

Mailand besitzt noch eine ganze Anzahl Gemälde, die man derselben Phase Bramantino's wird zutheilen dürfen, so die Knabenfigur mit Weintraube und den heil. Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler theilt, beide in der Brera[60], jenes von luinesker Anmuth, dieses unsorgfältig und dekorativ behandelt, sodann: eine Madonna, das in ihrem Schooss stehende, die Hände grad emporreckende Kind ernst betrachtend, zur Seite Joseph halb sichtbar, im Hintergrund reiche Architektur mit kleinen Staffagefigürchen, in der Gallerie des erzbischöflichen Palastes[61]; ferner zwei kleine Tafeln mit der Verkündigung und der Geburt Christi in der Samml. Poldi-Pezzoli. Endlich gehören hierher ausser dem sehr skizzenhaft und flott hingeworfenen Kreuzigungsbilde, welches aus der Kirche zu Villincino in das Magazin der Brera gekommen ist[62], noch eine Reihe grau in grau gemalter Amorettengruppen, die, ehemals am Orgelschrein in S. Marta angebracht, sich jetzt in Casa Sormanni befinden.[63] Diesen Bildern ist durchweg etwas von der Fertigkeit wissenschaftlicher Zurechtstellung aller Aufgaben eigen, wie sie sich den zahlreichen Nachfolgern Lionardo's mittheilte, und

Mailand. Brera

Mailand. Erz. Pal. Saml. Poldi.

Mailand, Brera Casa Sorm.

[60] Mailand, Brera N. 4, lebensgross. Cupido, Lünette, Holz, h. 0,49, br. 0,64, ehemals dem B. Luini zugeschrieben, und N. 3 unter „Schule Bramante's"; der Heilige Halbfigur, vom Bettler nur der Kopf sichtbar, Holz, h. 0,79, br. 0,99.

[61] Mailand, Vescovado, auf der Ausstellung 1872 N. 104. Maria's Figur anscheinend nicht ganz vollständig, von Joseph nur der Profilabschnitt sichtbar, sodass man Verstümmelung der Tafel vermuthen muss, vgl. auch Baldinucci, Opere. Turiner Ausg. 1813, Notizie dei professori del disegno III, 171 ff.

[62] Mailand, Brera, Leinwand mit lebensgr. Figuren. In der Mitte der Gekreuzigte mit Magdalena, welche den Stamm des Kreuzes umfasst, zwischen den beiden Schächern links ein Engel auf einer Wolke knieend, gegenüber ein Dämon, im Vordergrunde Maria ohnmächtig in den Armen der Frauen, Johannes und drei andere Figuren. Die Farben sind dünn und flüchtig aufgetragen, haben graue Schatten und tiefe Gewandtöne. Die Gruppirung geometrisch gut, die Figuren halb im Schatten, Gesichtstypen und Körperformen der lionardesken Schule abgelauscht.

[63] Casa Sormanni, 5 Tafeln: 1) drei Amoretten die Viola spielend, 2) drei mit Harfe, Cymbel und Mandoline, 3) drei um ein Musikpult stehend, 4) ein einzelner ein Instrument spielend, 5) drei, von denen zwei Violoncell spielen, während der dritte die Noten hält. Die Figuren unter Lebensgr., durch Alter und Auffrischungen etwas verdüstert.

daneben erfreuen die kleinen Stücke der Sammlung Sormanni durch einen Anklang an ähnliche Motive in den plastischen Werken des Donatello oder der Robbia. Ungünstig sticht hiergegen die vielleicht auch nicht von Bramantino's eigener Hand vollendete Christusfigur an der Säule (im Kloster zu Chiaravalle) ab; sie hat die aufdringliche Muskulatur der Akte Signorelli's und ist dabei mit einem Schwall von Locken aufgeputzt, der sich wie eine Karikatur des Antonello ausnimmt.[64] Chiaravalle, Kl. d. Cist.

Vermöge ihres allgemeinen Charakters, welcher auf einen gewissen Zusammenhang zwischen Bramantino, Gaudenzio und dem älteren Luini hindeutet, sind diese Bilder geeignet, die Annahme einer Art Genossenschaft in Mailand zu rechtfertigen, der die genannten drei Künstler angehört haben mögen. Dieselbe soll durch eine Anzahl von Freskobruchstücken im Magazin der Brera Bestätigung finden und sie wird nahezu erwiesen durch den luinesken Anstrich der Darstellungen aus der römischen Geschichte und der Riesengestalten, welche noch heute an und in dem Hause des Don Francesco Melzi zu sehen sind.[65] Dank solcher Kunstgemeinschaft konnte es dann Bramantino wohl bis zu einer Vollendung bringen, wie sie „das Haupt Johannes des Täufers auf einer Schüssel" oder der Hieronymus-Kopf in der Ambrosiana zeigen[66], Leistungen, an denen die Schärfe des Umrisses, die Reinheit der Form, reiche Tonmischung und wirkungsvolle Modellirung den Einfluss Lionardo's sattsam zum Vorschein kommen lassen. Dagegen können wir bei einem andern Stücke derselben Sammlung — der Geburt Christi[67] — trotz einiger

Mailand. Casa Melzi.

Mailand, Ambros.

[64] Chiaravalle, 2. Kapelle links vom Portal: Christus etwas unter Lebensgr. bis zu den Hüften sichtbar, rechts Ausblick auf Landschaft mit Wasser und Schiffen (Holz): Die Farbe ist unerfreulich braun und grau.

[65] Mailand, Borgo Nuovo N. 28 (das Haus wird bei Pagave Casa Imbonati genannt): an der Aussenseite Ornamente, ferner in einer Halle 24 Lünetten mit römischen Gegenständen und in einem Hofe ein Bogenfeld mit zwei Giganten, welche eine grosse Kugel handhaben (grau in grau).

[66] Mailand, Ambr. N. 138: Kopf des Täufers von anmuthiger Jugendlichkeit mit reichem Lockenhaar, die Farbe satt und von zähflüssigem Impasto; N. 139: Brustbild des Hieronymus von gleicher technischer Beschaffenheit.

[67] Mailand, Ambr. N. 131, kl. Tafel, Gesichter und Formen unangenehm, die Farbe durch Reinigung entstellt, der Gesammtton olivenbräunlich, die Färbung des Fleisches kalt; etliche Figuren sind kurz, andere wieder übermässig lang und trocken, die Umrisse fehlerhaft, die Gewandung bruchig, aber einige Bewegungen haben viel Schmelz. Man wird das Werk sonach wenigstens dem Atelier Braman-

Verwandtschaft mit seiner Manier die Urheberschaft Bramantino's ebenso wenig anerkennen, wie bei einer Darstellung des nämlichen Mailand, Casa Sorman. Gegenstandes in Casa Sormanni[68] oder dem gekreuzigten Christus Casa Borrom mit zwei Stifterbildnissen in Casa Borromeo.[69] Ein Epiphanias- London, Nat.-Gall. bild der National-Gallerie zu London glauben wir, wie schon bemerkt, dem Vincenzo Foppa übereignen zu dürfen.[70] Ueber das seiner Nomenklatur wegen hier in Frage kommende allegorische Berlin, Mus. Gemälde der Berliner Gallerie — eine Frauengestalt, welche einem knienden Manne ein Buch reicht — ist bei Gelegenheit der flandrisch-italienischen Malereien in Urbino bereits gesprochen worden[71]; ein zweites ebendaselbst — Madonna mit Kind unter Assistenz der Heiligen Petrus Martyr und Dominikus einer Anzahl Anbetenden die Rose reichend[72] — gehört, soweit sich bei der üblen Beschaffenheit urtheilen lässt, einem Nachfolger Borgognone's, am ehesten vielleicht dem Ambrogio Bevilacqua an.

Wann Bramantino gestorben ist, vermögen wir nicht bestimmt anzugeben. Im J. 1529 war er noch am Leben, aber in einer Urkunde von 1536 ist von seinen Erben die Rede.[73]

---

tino's zutheilen dürfen, wie es denn auch Merkmale mit der Anbetung der Könige bei Mr. Layard gemein hat.

[68] Mailand, Casa Sormanni, Holz, oben rund, Fig. unter Lebensgr., in der Luft 3 Engel von schlankem Wuchs mit einer Rolle, rechts kniet Franciskus. Die Behandlung ist lombardisch wie bei den oben erwähnten Bildern und erinnert an Bramantino's Schule, aber zugleich auch an Pinturicchio, Signorelli und Bartolommeo della Gatta.

[69] Mailand, Casa Borromeo. Das Bild zeigt moderneres Machwerk wie das vorige und erinnert an Altobello Meloni.

[70] s. oben S. 8.

[71] Berlin, Mus. N. 54, vgl. Band III S. 338, wo auch über die Zusammengehörigkeit des Stückes zu zwei anderen der Londoner Nat.-Gall. gesprochen ist

[72] Berlin, Mus. N. 1137, Temp., Holz, h. 5 F. 7 1/4, br. 3 F. 7 1/2, aus Samml. Solly: Maria in einer Nische thronend mit 2 Engeln zu Häupten, neigt sich nach links zu 5 knieenden Männern herab, welche von Dominikus geführt werden, während das Kind sich nach der anderen Seite beugt, wo 4 Frauen, von Petrus Martyr empfohlen, knieen; am Boden vor dem Throne steht eine Vase. Das Bild ist übermalt, verändert und gefirnisst. vgl. später unter Bevilacqua.

[73] s. Pagave's handschr. Biographie und Vasari, Comment. XI, 281. — Folgende Werke Bramantino's sämmtlich in Mailand, sind nur aus Nachrichten bekannt: in S. Pietro in Gessate: Kreuzabnahme Christi (Lomazzo, Tratt. 271. 272, von Torre, Ritratto di Milano S. 319 dem Bramante zugeeignet); in S. Francesco: Orgelgehäuse mit einer Madonna und einer Geburt Christi (Lomazzo a. a. O. 316, Baldinucci, Ausg. v. 1813, III, 171); Osteria del Rebecchino: Wandmalereien, die im 18. Jahrh. überweisst wurden (ebenda und Scannelli, Microcosmo (1657) S. 271, dem Bramante zugeschrieben); in S. Eufemia: Kapelle (Lomazzo a. a. O.); in S. Ambruogio, im Scaldatoio oder dem kleinen Refectorium: Christus im Limbus (Lomazzo a. a. O. und Torre a. a. O. S. 194, vgl. auch Pagave's Handschr.); Ospitale,

Die beiden Namensbrüder und überdies in einem Fache und Atelier thätigen Künstler Bernardino Jacobi und Bernardino Martini von Treviglio wurden von den Zeitgenossen zur Unterscheidung als „Buttinone“ und „Zenale“ bezeichnet.[74] Bestellungen empfingen sie meist gemeinsam, sodass es oft schwer ist sie auseinanderzusetzen. Beide werden als Schüler des Foppa und als Meister der Architektur und Perspektive genannt[75], und hielten sich anfänglich an die durch paduanischen Geschmack abgewandelte Kunstüberlieferung der alten Gilden. Zenale war 1435 geboren[76]; wenn er mit Buttinone zusammen arbeitete, ging dieser vor, der sonach wohl als der ältere von beiden anzusehen ist.

Buttinone's Name war bisher nur an drei Bildern gefunden worden: an einer kleinen der ehemaligen Sammlung Castelbarco in Mailand angehörigen Tafel (Maria mit Kind zwischen dem heil. Bernardin und einem Diakon als Märtyrer), ferner an einer Madonna zwischen 4 Engeln und den heil. Johannes d. Täufer und Justina in der Gallerie Borromeo auf Isola Bella, endlich an einer heiligen Familie, welche sich ehemals im Carmine zu Mailand befunden hat, dann aber abhanden kam.[77] Das erstgenannte Madonnenbild, welches die verdächtige Jahrzahl 1454 trägt, hat durch aus- Mailand, Sml. Castelb.

sopra la porta all' incontro della chiesa di S. Celso: eine Annunciata in Fresko (Scannelli a. a. O. 47); im Cortile della Zecca: Wandbild der Geburt Christi (Scannelli a. a. O.); in S. Satiro schreibt Pagave dem Bramantino auf Gewähr alter Guiden die 4 Evangelisten in den Gewölbzwickeln der Kuppel zu, allein Calvi, Notizie II, 281, beweist auf Grund urkundlicher, von Michele Caffi aus dem Archivio notarile beigebrachter Berichte, dass diese Figuren von Antonio da Pandino und einem Maler Raimondi herrührten; ersterer ein Zeitgenosse des Suardi, dessen Kunstfertigkeit sonst nur durch ein Glasfenster in der Certosa zu Pavia bezeugt ist, welches Michael mit dem Drachen darstellt (Scannelli a. a. O. sagt: l'opere però della chiesa di S. Satiro ed altre simili sono da Bramante disegnate e dipinte da Nolfo da Monza, pittore anch' egli se non eguale a' primi nondimeno eccellente e degno); in S. Liberata: Tafel auf dem Hochaltar darst. die Auferstehung zwischen den Heil. Leonardo und Liberata (Torre a. a. O. 213); in Casa Latuada, an dem ehemaligen Hause Bramantino's: Fresken (Lomazzo, Tratt. 271). — Die Erwähnung von Bildern an der Orgel in S. Maria di Baia (Brera?) bei Scannelli, Micr. 271 (Geburt Maria's und Prophetenfiguren, hochbelobt wegen ihrer trefflichen Verkürzung) beruht wahrscheinlich auf Verwechselung Bramantino's mit Vincenzo Foppa.

[74] Die Belege gibt Pasino Locatelli, Illustri Bergamaschi, Bergamo 1867, Parte I. 407.

[75] Lomazzo, Idea S. 132; im Trattato a. a. O. 317 sagt er jedoch, Zenale's Lehre sei „Civerchio il vecchio“ gewesen.

[76] s. Calvi, Not. II, Anm. zu S. 115.

[77] s. die Nachricht aus Fornari's Cronaca del monastero etc. del Carmine bei Calvi, Not. II, 108, wonach die Inschrift gelautet hatte: „BERNARDINVS BV-

gedehnte Uebermalung fast allen Kunstwerth eingebüsst. Die Figuren haben wuchtige Köpfe bei untersetztem Körperbau[78]; die Madonna auf Isola Bella verräth, dass Buttinone die paduanische Weise, welche Foppa aus der Hauptquelle entlehnt hatte, einem unreineren Ursprung verdankte. Die zuweilen bestechende Lieblichkeit des Ausdruckes ist durch Geziertheit und Zwang verdorben, unfeiner Körperbau verbindet sich mit conventioneller Haltung, eckiger Faltenwurf umhüllt die Beine, Leisten und Säume sind mit reicher Vergoldung und Inschrift bedeckt und die groteske Staffage wie gemusterte Fussböden und Wandflächen, buntfarbige Pfeiler, Friesreliefs, Medaillons, Figürchen auf Consolen u. dgl. erinnert an die Squarcionesken Zoppo und Schiavone oder auch an Crivelli.[79]

Isola Bella. Casa Borrom.

Als in den sechziger Jahren Kloster und Kirche S. Maria delle Grazie durch den berühmten Condottiere Gaspare Vimercati zum Dank für seinen glücklichen Heerzug in Frankreich, von dem er 1464 heimkehrte, neugegründet worden waren, fanden die beiden Kunstgenossen dort Beschäftigung. Buttinone malte für den Hauptaltar das Votivbild der Madonna, auf welchem der Graf Vimercati in Waffen dargestellt war. Uneingedenk ihres Wohlthäters versetzten die Dominikaner später das Bild in den Chor und gaben es schliesslich ganz weg, sodass es jetzt verschollen ist. Einige Reste von Wandmalereien in der Kirche und andere in den Kreuzgängen des Klosters erhielten sich jedoch — dort Bruchstücke von Heiligenfiguren, hier eine Madonna mit Kind innerhalb einer Lünette, ein Brustbild des Dominikus und Rundbilder von Dominikaner-Heiligen. Letztere liessen vor ihrer pietätlosen Ueberpinselung im J. 1869 noch etwas von der rohen Tüchtigkeit des Buttinone

Mailand, S. M. d. Graz.

TINONVS DE TRIVILIO PINXIT 1484."

[78] Bei Veräusserung der Sammlung Castelbarco in Paris 1870 für 1200 Francs verkauft. Holz, Fig. ¾ lebensgr. Der kleine Johannes steht auf dem Thronsitz rechts hinter Maria, am Fusse des Thrones die übermalte Signatur: „BERNARDINVS BVTINONVS DE TREVILIO 1454."

[79] Isola Bella im Lago Maggiore, Palast Borromeo, (auf der Ausst. in Mailand 1872 unter N. 171), kleine Tafel bez. am Schemel: „BERNARDINVS BETINONVS DE TRIVILIO PINXIT." Uebermalt sind die Engel, das Fleisch des Christuskindes und der Kopf Maria's. Die beiden Heiligenfiguren sind je mit einem Buche beschäftigt. Vgl. Calvi a. a. O. II, 105; Mündler Beiträge S. 8.

und Zenale erkennen.[80] Eine bessere Vorstellung von ihrer gemeinsamen Arbeitsweise geben die Ueberbleibsel der um 1480 entstandenen Darstellungen aus dem Leben des heil. Ambrosius in der Kapelle Griffi zu S. Pietro in Gessate.[81] Als sie i. J. 1861 aus der weissen Tünche wieder hervorgekratzt wurden, war die Farbe freilich zu Schanden geworden, aber der Stil der Zeichnung erinnert lebhaft an die Squarcionesken, die Ferraresen oder Sienesen derselben Zeit und überdies fanden sich unter dem geretteten Bilde des Criminalaktes vor dem Proconsul Ambrosius die Namen der Maler eingeschrieben. — Am vortheilhaftesten erscheint ihre Kunst in dem monumentalen Altarstück vom J. 1485 in S. Martino zu Treviglio, einem mit Leisten und Pilastern gegliederten Giebel-Holzbau, der ehemals auf dem Hochaltar der Kirche gestanden hat, jetzt seiner ursprünglichen Anordnung zuwider im Chor zusammengeschichtet ist:

Mailand, S. Pietro in Gessate.

Die untere Bildreihe enthält den heil. Martin, wie er seinen Mantel mit dem unterwürfig vor ihm niedergebeugten nackten Bettler theilt, Petrus mit zwei Genossen, Sebastian mit Antonius und Paulus stehen unter Bögen, die mit paduanischen Gewinden behangen sind; in der obern Reihe inmitten Maria mit dem Kinde auf marmornem Thron sitzend; zwei Knaben spielen ihr auf, zwei Engel halten die Krone über ihr und zwei anbetende Cherubim schmücken die Armstützen. Seitwärts zwischen Säulenreihen, welche mit Brüstungen von durchbrochener Eisenarbeit geschlossen sind, stehen die Heiligen Lucia, Katharina und Magdalena, Johannes, Stephanus und ein dritter; im Giebel ist ein Rundfeld mit dem Schmerzensmann angebracht, in

Treviglio, S. Martino.

[80] Das Altarbild war vermuthlich vor 1467, dem Todesjahre Vimercati's, gemalt; über die Malereien in der Kirche vgl. Calvi a. a. O. 104. 105. Die Kreuzgänge sind jetzt Baracken; das ausser dem genannten noch hier befindliche Bild der Geisselung scheint von derselben Hand herzurühren, welcher das dem Bramantino und Anderen zugeschriebene mehrtheilige Altarstück in der Kirche angehört.

[81] S. Pietro in Gessate enthält drei Kapellen mit Gemälden aus dem 15. Jahrhundert. Die Kapelle der Madonna und die des heil. Antonius, welche angeblich von Buttinone und Zenale ausgemalt waren, sollen später noch Berücksichtigung finden; die Bilderreste der Kapelle Griffi haben lebensgr. Figuren; unter dem Throne, auf welchem der Richter sitzt, befindet sich ein durch Pfeiler abgetheilter Raum mit Ueberbleibseln von Gestalten in verschiedener Bewegung. Die Farbensubstanz ist verschwunden, die Fläche rauh und stumpf, aber die Zeichnung entspricht in ihrer kräftigen Art derjenigen einer Predelle in Treviglio, auf die wir sogleich zurückkommen. Unterhalb des Thrones auf dem Bilde in S. Pietro liest man: „OPVS BERNARDNI. BVTIN©I ET BERNARDI DE ZENALIS DE TREVILIO.“ Vgl. Lomazzo, Tratt. 271 und Calvi a. a. O. II, 107. 108.

der Predelle die 4 Evangelisten, die Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Christi.[82]

Die Hände Buttinone's und Zenale's hier auseinanderzuhalten ist zwar nicht leicht, aber die Predellenstücke treten durch gesammelte Kraft der Färbung und lebensvolle Handlung hervor und werden deshalb dem ersteren zukommen, wogegen die lässigere Erscheinung der Engel und anderer Figurenbestandtheile den Zenale verräth, sodass wir also für Buttinone den von Mantegna und Crivelli abgeleiteten paduanischen Charakter, für Zenale die geschmeidigere Richtung in Anspruch nehmen, vermöge deren er sich schliesslich der lionardesken Empfindung näherte. Als Ganzes betrachtet ist das Werk, welches den Meistern hinterher viel Verdruss bereitete, da sie wegen der Zahlung in Streitigkeiten mit dem Besteller geriethen[83], weniger um der Zeichnung als um der architektonischen Einzelheiten, der Perspektive und der Raumgliederung willen merkwürdig. Die sauber vollendeten Umrisse, die sorgfältig verschmolzenen Töne und die bis ins Kleine getriebenen Ornamente lassen gelegentliche Mängel stark hervortreten, die an sich wohlgebildeten Männer- und anziehenden Frauengestalten leiden unter der üblen Behandlung des Fleisches und der Gliedmaassen, die ärmliche Wiedergabe des Nackten bei Mensch und Pferd entbehrt auch des Reizes, den wirkungsvolle Licht- und Schattengebung verleihen können, die Pracht der Gewänder wird durch Knitterfalten verdorben.

Während des Aufenthaltes in Treviglio haben die Künstler, wie es scheint, mehrere Aufträge, u. a. für den Nachbarort Mozzanica erhalten[84], und als Foppa aus Pavia weggegangen war, fanden

[82] Treviglio, S. Martino, Holz, Temp., Fig. lebensgross. Nachdem das Bild, durch die Altarceremonien verschmutzt, Spuren der Abnutzung gezeigt hatte, wurde es gewaschen, wodurch die Bleiche, die es durchs Alter erfahren, zum Vorschein kam; am meisten aber wurde der Gesammteindruck durch die frische brillante Vergoldung der gemusterten Hintergründe geschädigt. Ausserdem hat noch das Ecce Homo und die Sebastiansfigur durch Abreibung gelitten. Die untere Tafelreihe mit Martin ist schwächer als das Uebrige, von den Zierrathen sind viele erhaben.

[83] Bestellt war das Bild unterm 26. Mai 1485 wie die bei Locatelli a. a. O. 407 mitgetheilte Urkunde lehrt; bei Calvi a. a. O. II, 111. 112 ist der Schiedsspruch erwähnt, womit der Vicar des Erzbischofs zu Mailand i. J. 1507 endlich den Ausschlag zu Gunsten der Künstler gab.

[84] s. Albuzzio's Zeugniss bei Calvi a. a. O. 112.

sie auch dort zeitweilig Beschäftigung, 1490 jedoch, bei ihrer Berufung durch Lodovico Sforza nach Mailand, wo sie den Palast bei Porta Giovia für die bevorstehenden Hochzeitsfestlichkeiten schmücken sollten, waren sie wieder in Treviglio sesshaft.[85]

Als gemeinsame Leistung der beiden Genossen wird u. a. eine Mad. m. Kind zwischen Hieronymus und einem in Weiss und Roth gekleideten Bischof in S. Ambrogio in Mailand aufgeführt, und wenn das Bild auch durch Abputzen und Uebermalung entstellt ist, trägt es doch noch Merkmale dieses Ursprungs an sich.[86] Für ausschliessliche Arbeit Buttinone's gilt ein männl. Brustbild in Casa Borromeo (bartlos in reifem Alter mit langem schwarzen Haar, ein wenig nach links gewandt auf hellgrünem Grunde), dessen Inschriftzettel keine Auskunft mehr giebt.[87] Gehört das Bild ihm an, so hätten wir bei Buttinone eine ähnliche specifische Begabung für das Bildniss anzuerkennen wie bei Filippo Mazzuola; denn die Natur ist hier, wenn auch ohne den Odem des Lebens, in äusserst klar umrissener Zeichnung und eindringlicher Durcharbeitung der Form abgeschrieben. Buttinone lebte, wie wir sahen, bestimmt bis 1507; darüber hinaus haben wir keine Spur von ihm. Eine Anzahl ihm zugetheilter Bilder in Bergamo, Lovere und Pavia müssen als unecht zurückgewiesen werden[88]; Lomazzo führt von ihm eine Abhandlung über die Perspektive und ein Buch mit Zeichnungen ländlicher Gebäude an.[89]

Mailand, S. Ambrogio.

Mailand, Casa Borrom.

---

[85] s. Calvi a. a. O. II, 112. 119. 134. 241.

[86] Mailand, S. Ambrogio, dreitheilig durch Pilaster abgetrennt, Holz, Fig. 3/4 lebensgr.; auf den Postamenten der Pilaster die 4 Evangelisten. Die Farben sind, obgleich neuerdings aufgefrischt, grau und stumpf, die Gewandung des Hieronymus ist so verwickelt, dass er beim Ausschreiten unbedingt fallen müsste.

[87] Mailand, Casa Borromeo (auf der Ausst. v. 1872 N. 170), der Mann trägt schwarzes Haar, rothbraune Kappe und schwarzes Kleid; der Fleischton ist bräunlich, aber etwas eintönig; auf dem Zettel erkennt man nur „. . . . Leonardus . . . 1468."

[88] Bergamo, Casa Asperti: Prophetenfiguren, nicht original und stark übermalt; ebenda Samml. Lochis-Carrara: Madonna m. K., Halbfig., auf der Brüstung die gefälschte Inschrift „BERNARDINVS. B.", ein modernes Stück Arbeit und stark übermalt. In Lovere, Sammlung Tadini N. 370: Geburt Christi, Leinw., übermalt und später als Buttinone; N. 372: ders. Gegenstand, Holz, klein, schadhaft. In Pavia, Sammlung Malaspina: Geb. Christi, Holz, sehr beschädigt und dem Buttinone unähnlich.

[89] s. Lomazzo, Idea 15 und Trattato 652. Das Zeichenbuch hatte seiner Angabe nach früher dem Cesare Cesariano und dem Gaudenzio Ferrari gehört. Ueber Buttinone's Arbeiten ist sonst noch zu vgl. der Artikel von Passavant, Kunstblatt 1838 N. 67, dessen Urtheil freilich zu jener Zeit noch nicht die spätere Sicherheit erlangt hatte.

Verfolgen wir nunmehr den Bernardino Zenale in seiner selbständigen Thätigkeit, so erkennt man zuweilen Annäherung an Borgognone, zuweilen Anklänge an die alte Weise Bramantino's. Jenes gilt von der kleinen Madonna in der Ambrosiana[90], letzteres von den Verkündigungsfiguren der Samml. Borromeo in Mailand.[91] Ueber seinen anfänglichen Stil würden die leider mit so vielen anderen längst untergegangenen Fresken einer Kapelle in S. Francesco zu Brescia reiliche Auskunft geben; wir wissen heute nur noch, dass sie Scenen aus dem neuen Testament darstellten.[92] Ungewiss ist, wann seine Arbeiten in S. Maria delle Grazie, von denen Vasari und Andere sprechen, begonnen wurden; die 4 Gegenstände aus der Leidensgeschichte und zahlreiche grau in grau gemalte Ornamente in der Kirche und im Kloster sind gleichfalls spurlos zu Grunde gegangen.[93] Einiges davon entstand wahrscheinlich während Lionardo sein berühmtes Abendmahl componirte und die gemeinschaftliche Thätigkeit am gleichen Orte erzeugte ein inniges Freundschaftsverhältniss zwischen beiden Künstlern. Man erzählte sich, Lionardo habe, in Verzweiflung über sein Unvermögen, der Heilandsgestalt die übermenschliche Erhabenheit zu geben, die ihr gebührt, eines Tages die Arbeit im Refectorium abgebrochen und den Zenale aufgesucht, um sich Rath und Trost bei ihm zu holen. Dieser kam auf Lionardo's Gerüst, betrachtete das Werk des grossen Meisters und erklärte mit Bewusstsein: die beiden Jakobus im Abendmahle seien so bedeutend ausgefallen, dass es göttlicher Kräfte bedürfe, sie zu überbieten. Sein Rath war daher, Lionardo solle die Züge seines Christus in ihrer Unvollkommenheit stehen lassen, wie sie damals waren (d. h. unvollkommen im Vergleich zu der übersinnlichen Aufgabe). Der Ausdruck „unvollkommen"

Mailand, Ambrosiana. Casa Borrom.

[90] Mailand, Ambr. Maria mit einem Buche hält das Kind (Holz), durch Alter und Vernachlässigung trübe geworden, auf dem Rahmen ein Gebet und unten der Name „Zenale."

[91] Mailand, Casa Borromeo: zwei Tafeln, auf der linken der Engel mit der Lilie, auf der rechten Maria sitzend, beide in gewölbten Räumen. Der Kopf der Jungfrau ist beschädigt, der des Engels übermalt, wie denn das Ganze durch Nachbesserungen gelitten hat.

[92] Nach Giul. Ant. Averoldo, Scielte pitture di Brescia, Brescia 1700 S. 99, befanden sie sich in der Kapelle der Immaculata conceptio.

[93] Vasari VII, 127. XI, 271 und Lomazzo, Tratt. 212 und 271. Passavant, Kunstblatt 1838 N. 67, verzeichnet das Bild des vor Joh. dem Täufer knieenden Gaspar Vimercati fälschlich als Werk Zenale's, da es dem Marco d' Oggione angehört.

ist später, wie wir glauben, falsch ausgelegt und so verstanden worden, als habe Lionardo seinen Christuskopf unfertig gelassen.[94]

Aus dem täglichen Verkehr mit Lionardo erwuchs dem Zenale der Gewinn, von ihm emporgezogen zu werden und zwar beherrschte ihn dieser gewaltige Geist so sehr, dass er schliesslich dessen Stil unbedingt nachahmte. Er eignete sich aber dabei viel von Lionardo's Kunstmitteln an und erwarb infolge dessen einen namhaften Rang unter den Mailändern. Er galt für einen Meister im Halbdunkel und in der architektonischen Zeichnung und für einen Adepten aller Feinheiten der menschlichen Proportion trotz Lionardo und Bramante, wie er denn in der That die Geheimnisse der Perspektive, die Gesetze der Zeichnung mit hohem und niedrigem Augenpunkt, bei ebenen und sphärischen Flächen beherrscht habe. Als Beweise dessen rühmten seine Bewunderer die Malereien in S. Maria delle Grazie, die Gewölb-Räume im Carmine, in denen er Gegenstände aus der Magdalenen-Legende malte, die Verkündigung am Orgelschrein von S. Simpliciano, das Martyrium des Petrus und Paulus in einer diesen Heiligen geweihten Kapelle in S. Francesco zu Mailand — Werke die sämmtlich untergegangen sind. Man findet jedoch in diesen Lobpreisungen selbst Handhaben genug, um jenes Zeugniss auf sein richtiges Maass zurückzuführen. So wurde die Auferstehung, eine der Darstellungen Zenale's in S. M. delle Grazie, wegen der Schönheit gewisser Verkürzungen und wirkungsvoller Gegensätze von Licht und Schatten zwar angestaunt, aber eingestanden, dass die Energie dieser Verkürzungen und die „furia“ jener Contraste für den Mangel an Feinsinn in der Fleischmodellirung entschädigen müsse. Die Zeitgenossen waren nicht blind gegen seine Fehler und Lomazzo bemerkt, er habe im Gegensatz zu den meisten damaligen Künstlern die Meinung verfochten, man müsse die Gegenstände in der Ferne ebenso durchführen wie die näher stehenden, da alle entfernten Objecte, weil sie klein seien, dem Auge erfahrungsmässig leicht verloren gingen.[95]

---

[94] Die Geschichte der Berathung mit Zenale erzählt Lomazzo, Trattato 50. 51 (Ausg. der Bibl. artist. I, 80); vgl. ferner Vasari VII, 21. Gius. Bossi, Il Cenacolo S. 80 erklärt sich in unserem Sinne.

[95] Lomazzo, Tratt. 100, 212, 266, 270,

Sind wir auch nicht eben reichlich mit Proben versehen, auf Grund deren sich ein abschliessendes Urtheil über Zenale's Kunststellung gewinnen liesse, so haben wir doch eine Anzahl wichtiger Leistungen noch vor Augen, die ihn als echten Schüler Lionardo's ausweisen. Die Gallerie der Ermitage in Petersburg besitzt die ehemals der Samml. Litta angehörige Halbfigur der Madonna, welche hier zunächst in Betracht kommt:

Petersburg, Ermitage.

Maria steht fast ganz im Profil gesehen, das einfach gescheitelte Haar mit einem in Knoten aufgebundenen Kopftuche halb bedeckt, und blickt zu dem Knaben nieder, welcher nackt auf ihren Händen ruhend an der Brust, die er mit seiner Rechten gefasst hat, trinkt, während er in der Linken einen Vogel hält und dabei das Auge nach aussen wendet; den Hintergrund bildet eine Wand mit zwei kleinen Bogenfenstern, durch welche hügelige Landschaft sichtbar wird.[96]

Offenbar rühren Gruppirung und Zeichnung von einem überlegenen Talente her, während die Ausführung geringeren Ursprunges ist. Nehmen wir an, dass dem Bilde ein Entwurf von Lionardo zu Grunde lag, so war der Schüler eben unfähig, den Adel der Auffassung, die Reinheit des Umrisses, die feinfühlige Modellirung und den Licht- und den Schatteneffect des Meisters zu erreichen, wenn er auch alle Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit der Durchführung im Sinne der älteren lombardischen Weise anwandte. Die Wahrscheinlichkeit spricht am meisten für Zenale, denn mit einziger Ausnahme des Boltraffio möchte kein zweiter Maler zu finden sein, bei dem sich ein solcher Grad von zaghafter Abhängigkeit mit so deutlichem Gepräge lombardischer Herkunft

---

271, 274. Vasari VII, 127, der ihn Bernardino da Trevio nennt, und Lomazzo, Idea del Tempio S. 94.

[96] Petersburg, Ermitage. N. 13ª des Katalog von de Koehne (1869), aus der Samml. Litta erworben i. J. 1866, Holz, auf Leinw. übertragen, h. 0,43, br. 0,34. Die Farbe ist warm grau, nach dem technischen Recept der Lombarden gehandhabt. Ein ebenfalls dem Zenale zugeschriebenes Bild genau nach demselben Motive besitzt Signor Giacomo Poldi-Pezzoli in Mailand (auf der Ausstellung 1872 N. 213, Holz, h. 0,68, br. 0,52): Maria von tief ernstem Ausdruck, ist hier ältlich, ganz im Profil genommen, und hat das Kopftuch über der Stirn und am Halse zusammengebunden; ihre Haltung sowie die des Kindes decken sich vollständig mit dem petersburger Bilde, nur steht Maria hier hinter einer Brüstung, auf welcher das Kind auf einem Kissen sitzt und sie hält mit ihrer Linken den linken Fuss des Knaben; den Hintergrund bildet offene Landschaft mit steilen Bergrändern, vgl. später unter Bernardino Conti.

verbände. Seine Anwartschaft wird verständlicher, wenn wir die Madonna Litta mit dem Votivgemälde in der Brera vergleichen, welches ihm zugeschrieben ist. Obwohl Belege fehlen, kann doch wenig Zweifel sein, dass dieses Stück bevor es in S. Ambrogio ad Nemus aufgestellt war, von wo es in die öffentliche Sammlung überging, sich in S. Francesco Grande befunden hat. Es stellt die Madonna mit dem Kinde dar umgeben von den vier Kirchenvätern und verehrt von Lodovico Moro Sforza mit seiner Gemahlin Beatrice und ihren beiden Kindern.[97] Die Entstehung des Bildes muss in die Zeit um 1496 gesetzt werden. Wahrscheinlich rührt der Entwurf dazu von Lionardo her, wenigstens ist dessen Zeichnung des Knaben Massimiliano Sforza, die sich auf der Ambrosiana befindet, dazu benutzt worden; die Ausführung gehört jedoch unzweifelhaft einem seiner Schüler an. Die besondere Eigenthümlichkeit des Werkes liegt darin, dass es bei charakteristisch lombardischem Gepräge einige florentinische Züge an sich hat. Dahin gehört neben der Knochenbildung und dem feisten Fleisch des Kindeskörpers, welche der Schule Verrocchio's entsprechen, auch der lichte Schmelz und die kalte Behandlung des an Lorenzo di Credi erinnernden Farbenvortrags. Hierzu kommen die ins Derbe und Gewöhnliche gezogenen lionardesken Gesichter und schliesslich veralteteTypen, unrichtige Zeichnung und Ueberfluss an Ornament. Die Bildnisse stechen künstlerisch so hervor, dass man sie wohl auf Originale Lionardo's zurückzuführen hat. Wäre Alles so gehalten wie sie, dann dürfte man das Ganze für Copie erklären, allein dagegen spricht der durchgehende lombardische Charakter. In der Vorhalle von S. Ambrogio begegnen wir nun zwei steinfarbigen Fresken, welche nicht blos die gleichen Stileigen-

Mailand, Brera.

[97] Mailand, Brera N. 344. Holz, h. 2.27, br. 1,63. Maria hat breite Backenknochen und die Gesichtsbildung, wie man sie bei Boltraffio trifft (vgl. z. B. die Madonna mit Kind in Casa Poldi-Pezzoli in Mailand und das Bild der Nat.-Gall. in London N. 728), ihr Haar ist in schraubenförmigen Locken aufgeputzt, die in Strängen herabfallen, die Hände sind krampfig und unschön; die Heiligen haben breiteren Bau, grosse Gliedmaassen und fleischige Gesichtsrunzeln, die Gewänder zeigen die eckige lombardische Behandlungsweise. Eine Abbildung gibt Rosini, Storia della pitt. Tafel XCIII; vgl. ferner Calvi II. 121 und Lanzi II. 484 (Letzterer schreibt das Bild dem Lionardo zu), endlich Gerli, disegni di Leonardo Tav. VII.

heiten an sich tragen, sondern auch einige der Porträts mit dem Brera-Bilde gemein haben:

Mailand. S. Ambrogio. Rechts ist die vom heil. Ambrosius an Augustin und zwei andern Jünglingen vor zahlreicher Zeugenschaft vollzogene Taufe dargestellt, links die Ertheilung der Priesterweihe in Gegenwart zahlreicher Personen von Rang, darunter Giovanni Galeazzo, Filippo Maria Visconti, Lodovico Moro und Massimiliano Sforza. Rundum ist das Bild von einem aus Lyren, Füllhörnern und Medaillons gebildeten Rahmen umschlossen; am Rahmen oberhalb des ersten Bildes sind Bruchstücke der Inschrift enthalten: „OPERA . VENERĀDI . . CVM CANONICORVM . . . PICTVRA HEC FACTA EST 149°. (1498?)[98]

Wenn hier auch die Stilweise verschiedenes Urtheil zulässt, schliesst doch die Gegenwart des Herzogs Lodovico Moro und seines Sohnes jeden Zweifel über die Zeit der Entstehung aus. Man darf mit Bestimmtheit das Jahr 1498 bezeichnen, denn in diesem Jahre war der Prinz Massimiliano ungefähr der siebenjährige Knabe, als welcher er hier dargestellt ist. Zenale — denn mit keinem andern haben wir es zu thun — erscheint in diesen Bildern nicht bedeutender als früher. Dass er um 1502 ganz in Lionardo's Richtung arbeitete, beweist die überdies inschriftlich beglaubigte Dornenkrönung Christi in der Samml. Borromeo in Mailand[99], welche dieselbe kühle Sorgfalt der technischen Behandlung und dieselbe Mischung mailändischer Durchschnittsbildung mit lionardesker Form zeigt wie die soeben betrachteten Werke. Noch bezeichnender für seine Vertrautheit mit Lionardo's Kunstgesetzen ist ein männliches Brustbild derselben Sammlung, trefflich gezeichnet und von dunklem Farbenschmelz.[100] An entsprechen-

Mailand. Casa Borrom.

[98] Mailand, S. Ambrogio. Im ersten Bilde ist die Gruppe rechts bis auf die Köpfe zerstört, in dem zweiten die letzte Porträtfigur theilweise, ebenso die Ziffer der Inschrift. Calvi a. a. O. 11 gibt die Fresken unhaltbarer Weise seinem alten Bramante.

[99] Mailand, Casa Borromeo, Holz, Fig. $^1/_3$ lebensgr. Christus inmitten, neben ihm rechts ein knieender Mann, links ein anderer, der ihn mit einem Stecken schlagt, dahinter ein Soldat und ein Offizier, das Ganze im Innern eines Gebäudes, Inschr. „BERNARDVS ZENALIVS TRIVIL. PINXIT. ANNO DNI MDII MEDIO." Das Bild, welches starke Uebermalungen hatte, soll kürzlich gereinigt worden sein. vgl. Calvi II, 122.

[100] Mailand, Casa Borromeo, Holz, Profil nach rechts, Kleid und Kappe roth, Aermel braun, Hintergr. dunkelbraun. Zwei andere vorzügliche Porträts unter Zenale's Namen besitzt Marchese Giuseppe Arconati, beide scharf Profil nach links und auf schwarzem Grunde. Das eine ein weibl. Brustbild mit Blumenkranz im dunkelblonden Haar,

den Beispielen fehlt es weder in Mailand, wo eine ganze Reihe in der Brera aufzuführen sind[101], noch auswärts:

Bergamo, Stadtgall. (Lochis-Carr.) N. 166: lebensgr. Figur des heil. Ambrosius, stark durch Nachbesserung verdorben, ziemlich bleiern im Fleischton (Holz). — N. 148: Maria (Halbfig.) nach rechts gewendet gibt dem Kinde die Brust; hinter ihr eine Rosenhecke, in der Ferne Häuser mit der kleinen Gestalt Josephs, eine Treppe und ein Ententeich, bz. BERNAI . . . ZINALA ↘; die Figuren wenig unter Lebensgr., Typus des Kindes und Weichheit der Formen erinnern so sehr an Borgognone, dass man das Bild auch ihm zutheilen könnte. Die Fläche ist hart und durch Putzen beschädigt, die Umrisse schwarz, die Formenübergänge im Halbton roth. Bergamo.

Berlin, Museum: Maria kniet und umfasst den Knaben, welcher, ungewöhnlich gross, in gezierter Stellung, den Blick auf den Beschauer gerichtet, nackt vor ihr steht und einen Vogel in der Linken hält, Hintergr. grüner Vorhang, rechts und links Fenster, durch welche man auf Landschaft mit spitzen Bergen sieht[102]; zwar mehr in Zenale's sonst bekannter Manier als das vorige, aber mangelhaft gezeichnet, unangenehm gefärbt und im Ganzen roh. Berlin.

Hannover, Samml. Hausmann: Christus und Johannes als Kinder zusammen spielend, durch Ausbesserungen sehr entstellt.[103] Hannover.

Pavia, Gall. Malaspina: Geburt Christi, dem Zenale zugeschrieben, aber zu modern für ihn. Pavia.

Als i. J. 1501 die Kuppel von S. Maria presso S. Celso in Mailand mit den Bildern der 12. Apostel geschmückt werden sollte, lieferte Zenale eine Figur zur Probe, doch wurde die Sache nicht weiter verfolgt. Dagegen übernahm er 1515 als Nachfolger von Dolcebuono, Cristoforo Solari und Cesariano die Fortführung des Baues derselben Kirche. Ueberhaupt scheint er damals ganz in architektonischen Arbeiten aufgegangen zu sein, denn mit Ausnahme eines Altarbildes für die Kirche der Franciskaner zu Cantù

---

grünbraunem Kleid mit weissem Sammtbesatz; das andere ein Mann, bartlos mit graubraunem Haar, in Rothbrokatrock und rother Mütze.

[101] Mailand Brera N. 82: die Heil. Ludwig und Bernardin (Holz, h. 1,28, br. 0,89), N. 84: Clara und Bonaventura (gleiches Format wie die vorigen), N. 99: Hieronymus und Alexander (Holz, h. 1,41, br. 0,86), N. 334: Maria m. K. und 4 Engel (Holz, h. 1,65, br. 0,79); hierzu gehörig als Seitenflügel: N. 340: der heil. Vincenz, und 341: Antonius von Padua (je h. 1,38, br. 0,42): sämmtlich auf Goldgrund und im Katalog nur unter „Mailändische Schule“ aufgeführt, aber in Zenale's Manier.

[102] Berlin, Mus. N. 90 A. (bisher als Lionardo angeführt), Holz, oben rund.

[103] Hannover, Samml. Hausmann N. 221, dem Lionardo zugeschr., Holz, h. 1 F. 5½, br. 1 F. 6.

und eines Wandgemäldes zu Varese wird uns von malerischen Leistungen aus diesen Jahren nichts mehr genannt.[104] 1519 machte er ein neues Modell für den mailänder Dom und erhielt die Bauleitung daselbst. Häufig wurde er bei Unternehmungen in andern Orten der Lombardei zu Rath gezogen; so 1520—23 beim Neubau des Altars in S. Maria Maggiore zu Bergamo und 1525, als es sich dort um Zeichnungen zu den Holzmosaiken für S. Domenico handelte. Im Jahre vorher hatte er einen Traktat über die Perspektive geschrieben; er starb im neunzigsten Jahre seines Alters am 10. Febr. 1526 infolge eines Steinleidens und wurde in S. Maria delle Grazie neben seinem ihm vorausgegangenen Sohne Girolamo, der ihm bei seinen Bauten als Gehilfe gedient hatte, bestattet.[105]

[104] Nach Calvi a. a. O. II, 123 wurde das Mitteltheil des Altarstücks für S. Francesco in Cantù im vor. Jahrh. bei Aufhebung der Kirche nach auswärts verkauft, während die anderen Theile in Besitz der Familie Longhi gekommen seien, wo sich zugleich die Erinnerung erhalten hat, dass das Hauptstück den Namen des Meisters mit der Jahrzahl 1507 getragen habe. In Varese befand sich an Piazza Porcara eine Ambrosiusfigur.

[105] vgl. darüber Lomazzo, Idea S. 15, Tassi, pitt. Bergamaschi I, 68. 69. 87. 88. Anon. des Morelli S. 50 und 181, Locatelli a. a. O. I, 23, Vasari, Anm. zu XI, 271 und Calvi II, 122—128.

ZWEITES CAPITEL.

Borgognone, Solario, Montorfano, Civerchio und andere Altlombarden.

Ambrogio di Stefano da Fossano gen. Borgognone wird zwar von Lomazzo nur nebenher genannt[1], gehört aber gleichwohl zu den besten der Künstler, welche auch nach Bramante's und Lionardo's Auftreten in Mailand am lombardischen Stil festhielten. Bei der verhältnissmässig geringen Beachtung, die ihm zu Theil geworden war, ist es erklärlich, wie Lanzi in drei verschieden Perioden Borgognone's drei verschiedene Künstler zu erkennen glaubte, indem er die Darstellungen aus der Legende des heil. Sisinius in S. Simpliciano ihrem wirklichen Urheber liess, aber im Gegensatz dazu die mantegnesken Altarbilder in Pavia einem vermeintlich von diesem verschiedenen Ambrogio da Fossano und das lionardeske Bild in Nerviano (jetzt in der Brera) einem dritten Ambrogio „Egogni" zutheilte.[2]

Borgognone soll unter der Regierung des Galeazzo Maria einige Theile des Schlosses in Mailand ausgemalt und i. J. 1473 die Stirnseite der Certosa zu Pavia gezeichnet haben, aber weder die eine noch die andere Behauptung lässt sich begründen.[3] Mehr Wahrscheinlichkeit hat die Angabe, dass die Vorlagen zu dem

[1] Lomazzo, Tratt. 679; in einem Dokument v. 1512 ist er genannt: Ambrosius de Fossano pictor filius Domini Stefani mediolanensis dictus Borgognonis, s. Calvi a. a. O. II, 246.

[2] Lanzi (engl. Ausg.) II, 474. 475 und 491. Ueber die Lesart „Egogni" s. später Anm. 27.

[3] vgl. Calvi a. a. O. II. 41. 79. 148. 1621. 63 und Visita alla Certosa di Pavia, Mailand 1865, S. 10.

Pavia. Certosa.

von Bartolommeo da Pola i. J. 1486 gelieferten Chorgestühl der Certosa von ihm herrührten. Dies sind eine Reihe von Ornamenten mit Halbfiguren Christi, der Jungfrau, der Apostel und andrer Heiliger, welche sowohl in der Zeichnung wie in der Holztäfelung ungewöhnliche Tüchtigkeit zeigen; und zwar ist ihre Beschaffenheit derart, dass man sie schwerlich einem jungen Künstler zutrauen kann. Wenn Borgognone der Urheber ist, so muss er damals schon in seiner Vollkraft gestanden haben.[4]

Das Freskostück Vincenzo Foppa's in der Brera v. J. 1485, an welchem wir etwas von Borgognone's weicherer Weise bemerkten, leitet zu der Vermuthung, dass er von jenem Meister die ersten Anweisungen empfangen habe und dann von Zenale weiter ausgebildet worden sei. Anfänglich hielt er, den technischen Neuerungen fremd, am Temperaverfahren fest; als er sich nachmals dem herrschenden Geschmack fügen musste, behandelte er seine Oelgemälde in der alten Vortragsmethode. Bei aller Verwandtschaft mit Buttinone und Zenale, die sich in der Perspektive, in den architektonischen Einzelheiten und im Kostümlichen äussert, erscheint er zuerst schüchtern und steif und erreicht auch später nur einen mässigen Grad von Freiheit. Die Zärtlichkeit seines Figurenbaues und seiner Fleischfarbe streift sehr oft ans Kalte und fast durchgehends lässt er die innere Wärme vermissen, welche die blosse Stellung zur wirklichen Handlung und die Gesichtsgeberde zum sprechenden Ausdruck erhebt. Aehnlich dem Costa, Francia und Perugino hält er sich vorwiegend in der Sphäre leidenschaftsloser Andachtsbilder. Kaum ein zweiter Maler hat so wie er darnach gestrebt, eine durchsichtig bleiche Hautfarbe zu erzielen, aber dabei verletzt er durch den harten Gegensatz kräftiger Gewandfarben gegen diese Blässe, namentlich da, wo die Fläche fast ganz dem Lichte zugewendet ist. Am befremdlichsten wirkt an seinen Bildern die Nebeneinanderstellung

[4] vgl. Visita alla Certosa S. 41. Ueber Bartolommeo da Pola ist zu bemerken, dass sein Name eigentlich Poli oder della Polla q. Adreae lautete. Er war von Geburt Modenese, hatte jedoch seinen gewöhnlichen Aufenthalt in Mantua. Nach Michele Caffi (s. Archivio stor. ital. III, XI S. 226) existirt allerdings kein urkundlicher Beleg für die oben ausgesprochene Annahme, dass jenen Intarsien Poli's Zeichnungen von Borgognone zu Grunde gelegen hätten.

der flach gehaltenen Fleisch- und Gewandfärbung mit der Landschaftsstaffage, die er mit der Geduld und der Gleichförmigkeit der Mantegnesken oder der Fläminger durchzuführen pflegt. In einigen Hauptwerken, die ihren Platz an hervorragender Stelle in der Certosa hatten, nähert er sich allerdings durch gesteigerte Schärfe der Beobachtung, Genauigkeit der Zeichnung und ungewöhnliche Breite des Vortrags, bei welchem eine gewisse Kraft des Halbdunkels zum Vorschein kommt, den Wirkungen höherer Kunst, allein an monumentalen Gemälden aus derselben Zeit und an derselben Stelle ist von diesen Vorzügen nichts wahrzunehmen.

Unter den Arbeiten aus Borgognone's frühester Periode muss zuerst ein Altarbild in der Ambrosiana genannt werden:

Maria unter einem konischen Baldachin sitzend, der von 14 Engeln und Seraphim gehalten und umflattert wird, hält das Kind im Schoosse, links 4 heilige Bischöfe (darunter Ambrosius und Hieronymus) den knieenden Stifter empfehlend, rechts 2 weibl. und 2 männl. Heilige, von denen einer die Mitra trägt; Thronschemel und Blumenbehälter am Boden tragen reiche Vergoldung, den Hintergrund bildet Architektur.[5] Mailand, Ambros.

Wenn auch einige Formen kurz und plump sind, haben doch ausser der Hauptfigur auch die Heiligen schlanken Wuchs; vorwiegend ist weibliche Formbildung und mässig mit Fleisch ausgestattete regelmässige Gliedmaassen. Trefflicher Architekturgeschmack und gute Perspektive, die besonders in den Verkürzungen der fliegenden Engel hervortritt, lassen den Lehreinfluss des Foppa, Buttinone und Zenale günstig hervortreten. Gleichwohl würde das Bild ohne die Frische der Durchführung, welche trotz des Kleinkrams und der übertriebenen Anwendung von Gold wirksam bleibt, sich nicht über das Triviale erheben. Von der lichten warmen Hautfarbe mit silbergrauen Schatten setzen sich die kräftig getönten Gewänder hart ab und das Ganze hat gediegenen Tempera-Schmelz. Ein zweites, zwar ebenfalls trockenes, aber mit einer gewissen Zartheit der Empfindung vorgetragnes

---

[5] Mailand, Ambr. Holz, Temp., Fig. ¾ lebensgr. Die Namen der einzelnen Heiligen sind auf ihren Kleidersäumen eingeschrieben; die Farbe ist durch Abputzen in neuerer Zeit kälter geworden.

Altarstück, an welchem neben dem Mangel der Ebenmässigkeit in Bau und Gruppirung der Figuren die hölzerne Steifheit des Christuskindes auffällt, das mehr an die flämischen Formen eines Memling als an italienische erinnert, befindet sich in S. Maria presso S. Celso:

Mailand, S. M. pr. S. Celso.

Eine Anbetung des Christuskindes, welches am Boden liegend von zwei Seraphim und einem jungen Manne verehrt wird, während Maria in der Ferne kniet, umstanden von Johannes dem Täufer und einem andern Heiligen; im Hintergrund felsige Landschaft und am Himmel drei aus einem Notenblatt singende Engel; bez. „OPA DE AMBROSIO DE FOSSANO DICTO BERGOGNONO.“[6]

Mailand, S. Eustorgio.

Wahrscheinlich nach Vollendung des Altarstückes für S. Eustorgio, welches aus dem Jahr 1485 herrühren soll und sich jetzt in sehr trauriger Beschaffenheit befindet[7], wandte sich Borgognone nach Pavia, wo i. J. 1486 die Intarsien des Bartolommeo Poli entstanden, zu denen er vielleicht schon als Gast der Karthäuser die Zeichnungen geliefert hat. Ueber die Dauer seines Aufenthaltes daselbst fehlen die Angaben, aber zur Vollendung der zahlreichen und umfänglichen Tafel- und Wandbilder, die ihm dort übertragen wurden, war ohne Zweifel eine Reihe von Jahren erforderlich, selbst wenn man zugibt, dass sein Bruder Bernardino ihm fleissig an die Hand ging. Von den Altarstücken ist die Kreuzigung aus dem Jahre 1490 datirt, die grossen Fresken der Apsis vermuthlich zwischen 1490 und 94 gemalt:

Pavia, Certosa.

Pavia, Certosa, Cappella del Santissimo Crocifisso: Das Kreuz Christi umflattert von klagenden, schreienden und betenden Engeln. Magdalena umfasst den Stamm, Johannes blickt schmerzlich empor, Maria (links) sinkt zwischen den beiden Begleiterinnen zusammen;

---

[6] Mailand, S. M. presso S. Celso, erste Kapelle links vom Portal, Fig. unter Lebensgr., die Oberfläche hat durch Abreibung und Nachhilfen gelitten, die Inschrift ist ganz neu.

[7] Mailand, S. Eustorgio, Altar der Kapelle Brivio: eine unter Baldachin thronende Madonna mit Kind (halblebensgr.), über welcher Engel die Krone halten; das Bild ist sehr beschädigt, das Christuskind ganz erneut; es soll nach Calvi a. a. O. II, 250 i. J. 1485 gemalt worden sein und ist Mittelstück von drei Bildern, deren Flügeltheile — die Heil. Jakobus und Ulrich, jener schadhaft, dieser mit aufgefrischtem Mantel — jetzt an den Wänden der Kapelle hängen. Der üble Zustand macht hier ein Urtheil ebenso schwer wie bei zwei Figuren in der Ambrosiana (einem Bischof und einem Kardinal), von denen nur zu sagen ist, dass sie vielleicht ursprünglich von Borgognone herrührten.

die Inschrift lautet: „AMBROSIVS FOSANVS PINXIT 1490 MAij 14.“ [8]

Vermuthlich aus demselben Jahre ist das Altarstück der Cappella di S. Ambrogio: der heil. Ambrosius thronend umgeben von Marcellinus und Protasius, Satirus und Gervasius.[9] Pavia, Certosa.

Sodann in der Capella S. Siro, entsprechend und aus gleicher Zeit: der heil. Syrus, erster Bischof und Schutzpatron Pavia's, in der Herrlichkeit thronend und den Segen spendend umgeben von den Heil. Theodor und Laurentius, Juventius und Stephanus.[10] An der Wölbung der Kapelle: Fresko-Rundbilder der Patriarchen Abraham, Isaak, Jakob und Joseph in Ornamentrahmen.

In der alten Kapelle der Certosa: eine treffliche lebensgrosse Figur des Augustin mit Buch und Krummstab im Stil des vorigen; ebenso die vier zu Halbfigurenbildern zugestutzten Kirchenväter an dem Rest des Altarstückes (Gott Vater mit Cherubim) von Perugino und die 4 Evangelisten an dem Altarstück (Transfiguration) des Macrino d'Alba; in der neuen Sakristei: Petrus und Paulus (unter Lebensgrösse) und 2 Giebelstücke mit betenden Engeln.[11]

Freskenschmuck von Borgognone befindet sich ferner in der Certosa: hoch oben in den Bogenfeldern der Stirnwände beider Querschiffe, sodann im südlichen Querschiff Engel zu den Seiten eines Rundfensters und unterhalb Maria mit Kind zwischen Joh. d. Täufer und Hieronymus, Benedikt und Bernhard angebetet von Gian Galeazzo Visconti und seinen drei Söhnen Filippo, Gabriele und Galeazzo (Hintergr. schadhaft); im nördlichen Querschiff ebenfalls unter dem Rundfenster: die Krönung Maria's mit den Heil. Georg und Fortunatus in voller Rüstung, Petrus Martyr und Ambrosius, angebetet von den Herzögen Francesco und Lodovico Sforza. In der Nähe dieser Votivbilder sind Büsten der Apostel angebracht. Propheten und Patriarchen (grau in grau) füllen die mittlere Decke des Querschiffes, Apostelbrustbilder die obern Friese des Hauptschiffes, die Kanzel ist mit den Figuren des Petrus und Paulus geschmückt. Pavia, Certosa.

Die Cappella di S. Veronica enthält über dem Eingange eine Maria in Anbetung vor dem Kinde, um welches 4 Engel knieen, und an der Innenseite 4 Medaillons mit Karthäuser-Mönchen[12]; die

---

[8] Holz, die Farben, mit sehr harzigem Bindemittel versetzt, sind von schmelzendem Guss, aber in der Art der Tempera behandelt und erinnern an Memling's Weise. Borgognone erhielt für das Bild 100 Dukaten oder 500 Lire, s. Anonimo di Brera bei Calvi a. a. O. II, 251.

[9] Bei Calvi II, 251 findet sich der Vermerk einer Zahlung von 480 Lire aus d. J. 1490. Das Bild hat ursprünglich wohl zu den besten Leistungen des Meisters gehört, ist aber durch starkes Abputzen und Uebermalungen in den Fleischpartien entstellt; das ehemals halbrunde Obertheil ist ohne erkennbaren Grund viereckig gemacht.

[10] Holz, Fig. lebensgr., der Heilige ist in der Inschrift am Schemel benannt „Sanctus Syrus primus epüs et patronus papie.“

[11] Letztere sehr beschädigt und mit neuer Vergoldung versehen, die 3 Haupttafeln von Perugino's Altarstück befinden sich in der Nat.-Gall. zu London.

[12] Ersteres Bild ist zwar an vielen Stellen beschädigt, aber besonders durch

Pavia, Certosa. Cappella della SS. Annunziata ebenfalls über dem Eingang eine stehende Madonna mit Kind; die Capp. del Rosario an gleicher Stelle ein Ecce Homo.

Rund um die Kirche der Certosa sind aussen an sehr hoher Stelle in gleichmässigen Zwischenräumen die zwölf Apostel grau in grau in Ornament angebracht, angeblich von Bernardino Borgognone[13]; sie sind kühn und flott hingeworfen und rühren wahrscheinlich von dem Zeichner der Ornamente her, welcher Beziehung zum Stil der Schule Bramantino's verräth.

Im grossen Kreuzgang eine Madonna mit Kind zwischen der heil. Klara und einer Zweiten[14], im kleinen Kreuzgang (oder Refektorium) ein Rundbild der Jungfrau, welche dem Kinde die Brust gibt, und 22 Medaillons mit Kirchenlehrern und Karthäuser-Bischöfen (Fresko). Von diesen sind einige an der Wand rechts nicht von Borgognone.

Die Kreuzigung in der Certosa ist um ihrer blutlosen Darstellungsweise willen sehr charakteristisch für Borgognone. Gruppirung und Stellung der Figuren sind untadelig, bei den Engeln ist die dickliche Formgebung vermieden und die Gelassenheit der Hauptfiguren erinnert an Costa und Francia; aber daneben herrscht im physiognomischen Ausdruck eine Verzerrung, die es an Rohheit mit den Mantegnesken aufnimmt. Ueberdies macht Härte der Umrisse, knochiger Körperbau und die Parallel-Faltung der Gewänder das Bild sehr reizlos; das künstlerische Interesse scheint in die Staffage verlegt zu sein, deren liebevoll durchgearbeitete landschaftliche und dramatische Einzelheiten wie bei Crivelli und Alunno behandelt sind. In der „Majestät des heil. Sirus" gibt er ein wohlgeordnetes Ceremonienbild mit gut proportionirten und in den Gliedmaassen sorgfältiger als sonst gezeichneten Figuren; Licht und Schatten sind vortrefflich abgewogen, die Farben wohlgefällig gestimmt, die Gewänder passender behandelt, sodass man das Vorbild Perugino's herausfühlt. An ausgedehnten Gemälden wie der Krönung Maria's mit den Porträtfiguren der Sforza treten

den anmuthigen Kopf Maria's anziehend; die Medaillon-Bildnisse sind übermalt.

[13] s. Calvi a. a. O. II, 252.

[14] Das erste Bild, von Haus aus schwächlich, ist durch Alter und Nachbesserungen entstellt. Im J. 1490 entstand ausser den obengenannten auch eine Kreuzschleppung mit einem Geleit von Karthäusermönchen; ferner werden aufgeführt: Hieronymus und Christophorus, die Kirchenväter und Evangelisten, sowie eine Madonna mit Kind zwischen Sebastian und Rochus. s. Calvi a. a. O. II, 250—252.

die Schwächen Borgognone's am meisten hervor. Bei allem Aufwand von Fleiss und Geduld in der Durchführung macht die Fläche, auf der Licht und Schatten ungesammelt verstreut sind, den unerfreulichen Eindruck des Leerheit.[15]

Als Borgognone 1494 nach Mailand zurückgekehrt war, fühlte er sehr bald die Anziehungskraft der Kunst Lionardo's. Der Freskenrest, welcher in S. Satiro übrig geblieben ist, wo der Meister zwei Jahre lang thätig war (es sind die Heiligen Magdalena mit dem Salbgefäss, Katharina mit dem Rad und Martha mit dem Körbchen)[16] zeigt trotz seiner Beschädigung, wie viel er jenem verdankte. Im Jahre 1497 übernahm er in Lodi die Ausmalung der damals eben vollendeten Tribuna in der Incoronata. Der Mailand, S. Satiro.

---

[15] Als ehemals der Certosa angehöriges Stück von Borgognone's Arbeit ist hier noch die Kirchenfahne zu erwähnen, von welcher ein Theil (Bruchstück, Darstellung Gott Vaters) i. J. 1868 sich im Besitz des Cavaliere Bertini in Mailand befand, während zwei andere Bruchtheile seit 1867 der Nat.-Gall. zu London angehören: N. 779 und 780; das eine davon (links) enthält 9 männliche Brustbilder, darüber am Himmel eine Hand, das andere (rechts) zahlreichere Frauenbildnisse, anscheinend neben einem Grabe knieend (Seide, auf Holz gezogen, je h. 2 F. 1, br. 1 F. 4); die Theile in London sind bei Signor Giuseppe Baslini in Mailand gekauft; sämmtliche 3 Bruchstücke stammen aus der Sammlung Molteni. — In Casa Bottigella zu Pavia befindet sich ein grosses Altarstück (Holz, Temp., Fig. unter Lebensgr.): Madonna zwischen Benedikt und Stephan, Joh. d. Täufer und einem bärtigen Heiligen innerhalb einer gewölbten Kapelle; im Vordergrunde kniet der Stifter, empfohlen durch den Seligen Domenico von Catalonien, und die Stifterin neben der Seligen Sibellina von Pavia; die Namen der Stifter sind unterhalb eingeschrieben: „Io. Matheus Botigella miles Ducalis (con) siliar", und „BLanca Vicecoẽs vxor eius."; dazu Stücke von Pilasterrahmen enthaltend kleine Figuren der Heil. Petrus Martyr, Franciskus, Dominikus und Sebastian; von der Predelle ist ein Theil vorhanden mit Halbfig. eines lesenden Bischofs, zwei heiligen Frauen, der Heil. Barbara, Ursula und einer Episode (Ermordung eines Kindes). Das Bild, ehemals in der aufgehobenen Kirche S. Tommaso zu Pavia, steht unter den Durchschnittleistungen Borgognone's und die Ausführung ist noch kälter als man sie bei ihm gewohnt ist. Vielleicht rührt es von De Rossi von Pavia her, einem zuweilen mit Luini verwechselten Maler (s. später). Derselben Hand, sei es nun die Rossi's oder eines Anderen, gehören ohne Zweifel zwei kleine Tafeln in gemeinsamem Rahmen an, welche im Museum zu Turin unter Borgognone verzeichnet sind: N. 38: der heil. Ambrosius einen Bekehrten taufend und ein Paar Porträts, vermuthlich Domenico von Catalonien und Sibellina von Pavia, durch Ambrosius bekehrt (jedes h. 0,31, br. 0,32); es sind Predellenstücke, in Pavia gekauft, und sie mögen ehemals zu dem in Casa Bottigella befindlichen Altarstück gehört haben. N. 48 im Turiner Museum (Maria m. Kind) ist entweder Copie oder ein durch moderne Uebermalungen entstelltes Original.

[16] Mailand, S. Satiro, Querschiff rechts: die Frauengestalten 3/4 lebensgross, sind durch Pilaster von einander getrennt; unter Magdalena die Inschrift „AMB. OGI .... BERGOGNON ..." Das Fresko, 1857 aus der Tünche geholt, ist abgeblasst und zum Theil verloschen. Nachrichten über Zahlungen gibt Calvi a. a. O. II. 24. 253. 254.

Schätzung nach, die seine Arbeit drei Jahr später durch Jacopo de' Motti und Antonio Cicognara erfuhr, muss sie sehr ansehnlich gewesen sein, leider ist der ganze Schmuck beim Umbau des Chores geopfert worden.[17] Er hinterliess aber dort in einer Reihe kleiner Tafelbilder zum Leben Maria's noch einige andere Zeugnisse seines damaligen Stils, die bei einer an Memling streifenden Liebe der Durchführung vermöge der Anmuth des Gruppenbaues und besonders in der Haltung der Köpfe sehr viel mit Luini gemein haben:

Lodi, Incoronata. Es sind 4 Oelgemälde: Die Heimsuchung (Maria und Elisabeth umarmen sich gegenseitig knieend, rechts und links stehen Joachim und Johannes), die Darbringung im Tempel (8 Figuren, im Hintergrund das Oktogon der Incoronata selbst in der Richtung nach dem Hochaltar und mit der vom Gesims daselbst copirten Inschrift: „Locus publicae olim Veneri damnatus Virgini maxime erecto templo consecrataque ara castus religiose salutatur. laud. populi impensis anno salutis MCCCCLXXXVII.“); endlich Verkündigung und Anbetung der Könige.[18]

Am bedeutendsten geben sich aber die Fortschritte seiner zweiten mailändischen Periode an dem umfangreichen Bilde der Krönung Maria's im Chor zu S. Simpliciano in der dem Peruzzi geschmacksverwandten Decken-Dekoration und einigen Tafelbildern in der Sakristei zu S. Maria della Passione und in den Bruchstücken in S. Ambrogio zu erkennen:

Mailand, S. Simplic. In der Chornische zu S. Simpliciano steht von dichtgedrängten ganz symmetrisch in der Art der Standfiguren innerhalb eines gothischen Portales angeordneten Seraphim- und Engelchören umschlossen inmitten Gottvater die Hände ausbreitend, vor ihm sitzt Maria von dem ihr gegenübersitzenden Christus demüthig die Krone empfangend, dicht über ihnen die Taube; unterhalb auf der Leiste des Bildes stehen in kleinen Figuren links 9 heilige Männer, rechts 9 heilige Frauen, emporschauend oder im Gespräch.[19]

Der Schmuck der Sakristei in S. Maria della Passione be-

---

[17] Calvi II, 133. 134. 203. 254; Gualandi, Mem. orig. Ser. I, 171.

[18] Lodi, Incoronata, Holz, Fig. ungefähr 1/5 lebensgr. Am ersten Bilde hat der Fleischton sehr gelitten, im zweiten sind einige Figuren übermalt, aber wo die alte Patina noch erhalten ist, besonders an der Gestalt des Kindes, zeigt sich weicher luinesker Ausdruck und die Farbe ist durchgängig lieblich und ansprechend, die beiden letzten Bilder sind ebenfalls beschädigt.

[19] Abbild. bei Rosini, Taf. CI. Die Mäntel der Gottvater- und der Christus-

steht aus dem als gestirnter Himmel behandelten Rechteck der Decke, welches von Mäander-Ornament, durch Medaillons mit erhobenen und vergoldeten Engeln unterbrochen, eingesäumt ist. Decke und Wand werden durch eine Kehle vermittelt, die in 28 Lünetten gebrochen ist und jede dieser Lünetten enthält die Halbfigur eines Bruders aus dem Orden des heil. Johannes in Laterno. — Anderweit bewahrt die Kapelle 9 Tafelbilder mit lebensgrossen paarweis gruppirten Heiligen oder Aposteln in Borgognone's spätester Manier.[20] Mailand, S. M. d. Pass.

In S. Ambrogio befinden sich von ihm mehrere Fresken hinten im Chor: der auferstandene Christus, sodann der Knabe Christus im Tempel, Pietà u. a.[21] Mailand. S. Ambrogio.

In dem grossen Apsisbilde zu S. Simpliciano folgt Borgognone dem mittelalterlichen Eintheilungs- und Compositionsprincip, während seine Gestalten selbst in Geberden und Ausdruck die Liebenswürdigkeit und stille Anmuth Perugino's oder Francia's, in Einzelheiten sogar grosse Verwandtschaft mit den Lionardesken haben, ein Widerspruch, durch welchen im Ganzen ein altfränkischer Eindruck entsteht, der leicht über den wirklichen Werth der vorderen Figuren zu ihren Ungunsten täuscht. In S. Maria della Passione dagegen erscheint er sehr modern und flott; hier und in S. Ambrogio nähert er sich dem Stile Luini's in solchem Grade, dass seine Fresken häufig diesem zugeschrieben worden sind.

Wiederholt scheint Borgognone Aufträge für Bergamo erhalten zu haben. 1508 lieferte er dorthin für S. Spirito eine grosse Ancona: im Mittelfeld die thronende Jungfrau mit dem Kinde von den knieenden Aposteln verehrt, zu den Seiten Joh. der Täufer und Augustin und über ihnen Halbfiguren des Hieronymus und Franciskus in der Verzückung, oberhalb in der Lünette Gottvater mit ausgebreiteten Armen zwischen den Verkündigungsfiguren.[22] Bergamo, S. Spirito.

---

figur, die Tunika Maria's und die ganze blaue Himmelsfläche ist übermalt und ausserdem die Farbe an vielen Stellen verblichen oder abgesprungen; trotzdem ist die Gesammtwirkung noch bewahrt.

[20] Einige der Lünettenbilder sind zerstört, die erhaltenen sind nach dem Leben gezeichnet, sicher und gut ausgeführt. Die Tafelstücke haben sehr stark gelitten, vgl. Calvi II, 256.

[21] Die Fresken sollten neuerdings abgesägt und versetzt werden.

[22] Bergamo, S. Spirito, Kapelle links vom Eingang, Holz, am Sockel ein Medaillon mit der Inschrift: „Dominicus Tassus et pure et caste dicavit MDVIII“; in den Zwickeln seitwärts vom Bogenschluss des Mittelbildes sind geschnitzte Köpfe angebracht, der Rahmen ist neu vergoldet, das Bild selbst in allen Theilen durch Retouchen stumpf geworden, sämmtliche blaue Felder sind neu. vgl. Calvi II, 256.

Das Werk hat sehr gelitten, mag aber ursprünglich zu seinen besten Leistungen gehört haben. Auch die Sakristei der Kirche bewahrt noch einige Bruchstücke seiner Hand[23] und die Stadtgallerie ausser einem ansprechenden Madonnenbilde[24] die miniaturartige Tafel mit der Vertreibung des Theodosius aus dem Tempel.[25]

Bergamo. Gall.

Im Jahre 1512 wird seine Anwesenheit in Pavia durch eine öffentliche Urkunde bestätigt[26], dann haben wir lange keine Nachricht von ihm. 1522 entstand die Himmelfahrt Maria's für die Kirche der Incoronata zu Nerviano, welche jetzt der Brera angehört. Obgleich schon an diesem Bilde, dessen Inschrift Lanzi zur fälschlichen Annahme eines Malers „Egogni" verführte, in der Stumpfheit des Tones und in der Schwäche der Behandlung Einflüsse des Alters oder der Krankheit erkennbar sind[27], hat Borgognone angeblich noch zwei Jahre später im Kreuzgang zu S. Simpliciano in Mailand gemalt[28], ja ein ebenfalls ihm zugeschriebenes grosses Altarbild mit der Assunta in der Kirche zu Cremena in Valsassina, welches jetzt nicht mehr dort vorhanden ist, soll sogar die Jahrzahl 1535 getragen haben.[29] Wahrscheinlich jedoch hat der Meister nur bis 1524 gelebt.

Mailand, Brera.

An Gallerie-Bildern Borgognone's in italienischen und auswärtigen Sammlungen sind noch folgende zu verzeichnen:

---

23 Bergamo, S. Spirito, Sakristei: 5 Tafeln enth. 1) Christus im Grabe von 3 Frauen gestützt (halb lebensgr.), 2) u. 3) die Heiligen Ludwig und Stephanus (ganze Fig. 3/4 lebensgr.), 4) u. 5) die Heil. Agatha und Lucia (Halbfig.). Diese Stücke waren ursprünglich vielleicht Bestandtheile eines Altarbildes in S. Domenico zu Bergamo, vgl. Anon. d. Morelli 49.

24 Bergamo, Gall. Lochis-Carr., kleiner Altar, oben mit Kleeblatt-Schluss: Maria dem Kinde Früchte reichend, den Hintergrund füllen rothe Cherubim (Holz, Halbfig., 1/3 lebensgr., h. 0,46, br. 0,29).

25 Bergamo, Gallerie Loch.-Carr. Der heil. Ambrosius weist den Kaiser wegen des Blutbades von Thessalonich aus dem Heiligthum. (Holz, h. 0,32, br. 0,22), nicht frei von Nachbesserungen, vgl. Calvi a. a. O. II, 257.

26 s. Calvi II, 246 und oben Anm. 1.

27 Mailand, Brera N. 494 (370) oberhalb der Himmelfahrt Lünette mit Gottvater, unten neben den Aposteln links und rechts 2 heil. Bischöfe, bez. „Ambrosii Egogni 1522" (Lanzi II, 491 las hier "Egogni" und 1527) Holz, h. 2,72, br. 2,42, durch Alter, Firniss und Retouchen verdunkelt, vgl. Calvi II, 258. — Das Bild Brera N. 378 (alt): Christus an der Säule (Holz, h. 0,49, br. 0,34) hat regelmässigen Körperbau, aber schläfrigen Ausdruck.

28 Es waren nach Latuada (bei Calvi II, 255) und Lanzi II, 474, welcher die Fresken noch sah, Darstellungen zur Legende des heil. Sisinius und Anderer.

29 Angeblich 9theiliges Bild mit der Himmelfahrt und verschiedenen Heiligen, worunter Georg und Laurentius und die Inchrift: „A. Bergognone MDXXXV. s. Ticozzi, Dizionario degli archit. etc." Calvi II, 258 gibt den Ort Cremeno im Valtellina an.

Mailand, ehemals in Casa Litta (später im Besitz des Prinzen Napoleon Bonaparte): Ein männl. und ein weibl. Stifterbildniss, je mit dem Schutzpatron; im Hintergrund des Frauenporträts der Tod des Petrus Martyr, Fig. etwas unter Lebensgrösse, von lichtem Farbenschmelz und edlem Ausdruck, vorzüglicher als die Bilder der Brera.[30] Gall.-Bilder.

Mailand, Casa Borromeo: 1) Brustbild des Bischofs Novelli, ungefähr 60jährig, kahlköpfig, in roth und weissem Kleid und Käppchen, Profil nach rechts, mit freundlichem Ausdruck, nicht ganz lebensgross, sehr rein und gut gezeichnet, geschickt modellirt, ausserordentlich klar behandelt und von sehr anziehendem Silberton, eins der vortheilhaftesten Zeugnisse für Borgognone's Begabung als Bildnissmaler.[31] — 2) Die Figur des Erlösers mit Weltkugel und Scepter unter Lebensgrösse, ehemals in der Certosa zu Pavia und ohne Zweifel Bruchstück eines Altarbildes von guter Arbeit.[32] — 3) Eine Halbfig. der Madonna, welche das Kind tränkt, angebetet von einer knieenden Dame; ansprechend und von luineskem Ausdruck.[33] — 4) Maria mit dem Kinde, sehr anziehendes kleines Bild voll Anmuth und Empfindung und höchst liebevoll ausgeführt.[34]

Oreno bei Vimercati, Villa Scotti: mehrere Einzeltafeln je mit einem Heiligen.

Berlin, Museum, N. 51: Maria in einer Nische thronend hält das sitzende Kind auf dem linken Knie, welches beide Arme segnend bewegt; links und rechts auf den Thronlehnen je 1 anbetender Engel in grünen Kleidern und Käppchen; Nische, Stuhlwangen und Sockel sind mit figurenreichen Compositionen in nachgeahmtem vergoldeten Schnitzwerk geschmückt (oben Moses mit den Gesetztafeln, unten Moses den Quell erzeugend und der Mannaregen, in der Mitte Prophetenfiguren); Maria's Ausdruck sehr lieblich, ans Süssliche streifend, die Hautfarbe durchgehends sehr bleich.[35] — N. 52: Maria auf einem mit Goldtapete behangenen, von konischem goldenen Baldachin überhöhten Thron sitzend, vor welchem ein bunter Teppich ausgebreitet ist, hält das nackte Kind auf einem Kissen im Schoosse; sie trägt

---

[30] Sie wurden bei der Versteigerung der Sammlung des Prinzen in Christie's Auktion in London im Mai 1872 für 155 £ St. verkauft.

[31] Auf der Ausst. in Mailand 1872 N. 176; der Rahmen trägt die Inschrift „ANDREAS de Novellis episcopus Alben. et comes."

[32] Auf der Ausst. in Mailand 1872 N. 174.

[33] Ausst. 1872 N. 167, durch Abputzen und Nachbesserung beschädigt.

[34] Ausst. 1872 N. 172, ebenfalls abgerieben. Auf derselben Ausst. befanden sich ferner von Borgognone: N. 84, aus der Congregazione di Carità in Mailand: Maria mit den beiden Knaben in der Glorie, zu Füssen der heil. Rochus in ganzer Figur, gutes Bild von mildem Ausdruck; N. 113: im Besitz des Prof. L. Brambilla: zweitheiliges Altarbild: unten der knieende Hieronymus, zu den Seiten Ambrosius und Katharina, oben (Lünette) der todte Heiland zwischen Maria und Johannes; streng und edel, besonders der obere Theil, und von gemässigtem Ausdruck; — N. 254, aus Casa Gian Giac. Trivulzio: Männlicher Kopf, Bruchstück eines Freskobildes.

[35] Holz, oben rund, aus der Samml. Solly, h. 1,20, br. 0,45.

die Krone, welche mit plastischen Sternen geschmückt ist, und hat die Rechte grussartig ausgestreckt, welche Bewegung das Kind nahezu wiederholt; vorn links Johannes der Täufer im härenen Gewande mit rothem Mantel, auf Christus deutend, rechts der heil. Ambrosius in vollem Ornat, die Rechte schwurartig erhoben, in der Linken den Stab, vor ihm auf der Thronstufe die Geissel, gegenüber das Lamm, hinter ihm in der Ferne sieht man in kleinen Figuren eine Schlacht, bei welcher der Heilige zu Pferd in den Wolken erscheint; in der Luft seitwärts des Thronhimmels schweben je 4 Engel in Chorknabengewändern. Inschrift: ambrosij bergognonj op' — Maria hat hier wieder den etwas fad zärtlichen Ausdruck, aber nicht die Lieblichkeit des vorigen Bildes, die Figuren sind schlank gebaut und deuten auf Borgognone's frühere Periode; die Charakteristik ist unbedeutend, die Modellirung schwach, die Gesichtsfarbe nicht so graulich wie meist, aber etwas hektisch.[36]

Berlin, Samml. Raczynski N. 77: dreitheiliges Altarstück, inmitten sitzt Maria vor einem Rosenbusch mit dem auf ihren Knieen liegenden nackten Kinde, links der jugendliche Christophorus mit dem Jesusknaben auf dem Rücken, Seitenansicht, rechts der heilige Georg in langem braunen Haar, die eine Hand eingestemmt, in der andern die Lanze, Vorderansicht, auf den Drachen tretend; der Hintergrund der Flügelstücke ist durch Berglandschaft belebt. Echtes, durch den Gegensatz der bleichen Fleischtöne, der kräftigen Lokalfarben der Gewänder und der eingehend behandelten Staffage sehr charakteristisches Bild.[37]

Dessau, Schloss-Gallerie: Madonna mit Kind im Himmel (Halbfiguren 1/2 lebensgross, Goldgrund mit Gewölk darauf). Die Gliedmaassen sind nicht gut gezeichnet, die Figuren kurz gebaut und die Vergoldungen sehr aufdringlich, aber die zarte Blässe und der melancholische Ausdruck der Köpfe machen das Bild sehr anziehend.[38]

Dresden, Museum N. 150: Maria in weissem Gewande das vor ihr liegende Kind anbetend, darüber Gottvater in Engelglorie; ursprünglich vielleicht von Borgognone, jetzt aber so durch Uebermalungen verdunkelt, dass man die Hand desselben nicht mehr erkennt.[39]

Wien, Ambraser Sammlung: Profilbildniss eines Mannes, dessen langes Haar unter grüner Mütze herabfällt; er trägt grünes Kleid mit gelbgeblümten Aermeln und um den Hals die Kette des goldenen Vliesses, auf dem dunkelgrünen Hintergrund die Inschrift „MÀX RŌ REX“ und darunter „Ambrosius de p. đis mĺanen. pinxit 1502“; edler

[36] Holz, h. 1,82, br. 1,33, ebenfalls aus Samml. Solly und vermuthlich das Bild, welches sich ehemals in S. Liberata in Mailand befunden hat (s. Calvi a. a. O. II, 257), die Farbenfläche hat durch Abwaschung gelitten.

[37] Holz, h. ungefähr 1,50, br. 2,0, das Mittelbild hat runden Abschluss.

[38] Holz, h. 0,85, br. 0,60, es hat einen senkrechten Sprung und andere Schäden, der Grund ist frisch vergoldet.

[39] Leinw., Temp., h. 1,48, br. 1,04.

Kopf von lombardischer Hand, durch Alter und andere Einflüsse verdunkelt; vielleicht von Borgognone, doch kommen hier noch andere mailändische Maler des Namens Ambrosius in Frage, besonders Bevilacqua.

London, Nat.-Gall. N. 298: Verlobung der heil. Katharinen von Alexandria und von Siena mit dem Christuskinde, welches im Schoosse der Mutter stehend beiden heiligen Frauen einen Ring reicht; Maria sitzt auf Marmorthron mit reicher Architektur.[40]

Paris, Louvre N. 90bis: Darbringung Christi im Tempel, Maria von Joseph, der Prophetin Hanna und einer Dritten begleitet empfängt von Simeon das Kind zurück.[41]

Die Familie der Solari stand in der Lombardei in so ausserordentlichem künstlerischen Ansehen, dass ihr Name fast mit allen bedeutenderen Gebäuden in Mailand und Pavia in Verbindung gebracht wurde. Der erste architektonische Auftrag des Giovanni Solari für die Certosa von Pavia reicht bis 1428 zurück. Er erlebte, dass sich seine Söhne Francesco und Guiniforte, dieser mit Ruhm im väterlichen Gewerbe, jener in bescheidenerem Sinne als Bildhauer bekannt machten. Ob er auch mit Christoforo und Andrea del Gobbo Solario blutsverwandt gewesen, können wir nicht nachweisen, aber auch diese Namensvettern brachten es gegen Ende des 15. Jahrh. zu ungewöhnlichem Ruf.[42]

Cristoforo del Gobbo ging um 1490, vermeintlich bewogen

---

[40] Holz, Temp., h. 6 F. 7, br. 4 F. 3, ehemals Altarbild in der Cappella Rebecchino bei Pavia, einem Annex der Certosa. — Ausserdem befand sich in der weil. Bromley'schen Sammlung ein schwaches Altarstück Bergognone's, Maria mit Kind mit 4 Engeln und den beiden Johannes. Nach Angabe Waagen's, Treasures, Suppl. S. 284, befindet sich im Besitz Mr. John Fuller Russell's in Greenhithe, Grafsch. Kent, ein Tafelbild in Oel, darst. den todten Christus von Kinderengeln betrauert, den mageren Formen des Körpers zufolge der frühen Periode Borgognone's zugewiesen.

[41] Holz, h. 0,97, br. 0,73, die Figuren bis ans Knie sichtbar; ehemals in der Samml. des Duca Melzi. — Nur schriftliche Nachricht besitzen wir von einem Bilde Borgognone's in Melegnano, Taufe Christi, angebl. mit der Inschrift „Ambrogio da Fosano Brgognone" und von einem Altarbilde mit der Pietà und anderen Darstellungen, welches vor etlichen Jahren für die londoner Nat.-Gall. angekauft war, aber unsres Wissens auf der See untergegangen ist. vgl. Calvi a. a. O. II, 246.

[42] Ueber Giovanni, Francesco, Guiniforte und Cristoforo del Gobbo Solari handelt Calvi a. a. O. II. S. 32(2), 35, 42, 75—84, 124—127, 144, 167—172, 186, 188, 189, 219—234, 256, 281, über Andrea insbesondere 271—280. Vasari erwähnt den Andrea am Schluss seiner Biographie Correggio's VII, 103; Lomazzo, Idea 131 erwähnt ihn als Nachfolger des Lionardo, ebenso Cesare Cesariano in seinem Vitruv.

durch die damals hochgesteigerte Eifersucht der mailändischen Kunstgenossen, in Gemeinschaft mit seinem Bruder Andrea nach Venedig. Für Maler von rein lombardischem Kunstgepräge schien dort kein günstiger Boden. Denn gerade damals war der Wettkampf zwischen dem Anhang der Bellini und Vivarini am heftigsten, und Fremde aus dem Süden, aus dem Friaul und dem Flachlande wie Antonello da Messina, Cima, Previtali und Catena bemühten sich, einander den Rang abzulaufen. Der venezianische Geschmack gewann jedoch auch an der süssen Grazie der Lionardesken Gefallen und so fand Solario bald Beschäftigung. 1495 lieferte Andrea als Erstling dieser Kunst auf den Lagunen ein Madonnenbild für S. Pietro Martire zu Murano, welches erst durch den Vicekönig Eugen von Italien in seine eigentliche Heimath Mailand und zwar in die Brera übertragen wurde:

Mailand, Brera.

Maria, nicht mehr jugendlich, sitzt in matronenmässiger Kleidung, den Kopf mit Haubentuch und Mantel bedeckt, auf steinerner Bank, ernst zu dem Kinde niederblickend, welches nackt in ihrem Schosse liegt und die Hand der Mutter umfassend verständig nach rechts aufschaut, wo hinter dem Sitze Maria's der greise Hieronymus (Simeon?) mit über der Brust gekreuzten Händen anbetend steht; gegenüber Joseph auf seinen Stab gestützt, beide ebenfalls die Augen abwärts wendend; in der Luft schweben 2 Cherubköpfe, den Hintergrund bildet ein von schroffen Felsen gesäumtes mit Buschwerk bestandenes wasserreiches Thal. An der Steinbank links die Inschrift

„ANDREAS . MEDIOLANESIS 1495 . F.“[13]

An den gewichtigen Formen der Hauptfiguren erkennt man sofort die Schulmodelle wieder, welche dem Luini und Boltraffio geläufig sind, die breite Gesichtsbildung und besonders der weite Abstand der Augen erinnert an Zenale, die Bewegungen des Umrisses, der, wenn nicht immer klar, doch charakteristisch wirkt, zeugen von Lionardo's Unterricht. Auffällig ist an dem Stil Solario's, wie ihn dieses Altarstück darstellt, die Vernachlässigung

[13] Mailand, Brera N. 328 (358). Holz, h. 1,04, br. 0,86, Halbfig. etwas unter Lebensgrösse; das Bild ist ausgebessert und retouchirt und dadurch aus seiner ursprünglichen Harmonie gebracht. Boschini, Ricche Minere, Sest. della Croce 24 erwähnt es in Murano, ebenso Ridolfi, Marav. I, 53 (56), welcher jedoch die Jahrzahl falsch (1493) angibt. Das Bild ist seit 1811 in der Brera, vgl. Calvi, a. a. O. II, 271.

der Körperproportionen; er verbindet kleine Köpfe und breite Schultern, kräftige Arme mit kleinen Händen, und dazu gesellen sich als sprechende Merkmale des lionardesken Einflusses schwülstiges Fleisch, fliessende Gewandung, glatte Farbenfläche und sicherer Strich. Solario's Eigenheit ist die übertriebene Milde in Blick und Geberden, mangelnde Durchsichtigkeit der trüben Fleischtöne und eine durchgehende Kühlheit. Offenbar haben wir nach alledem anzunehmen, dass er auf Grund mailändischer Anleitung in die Sphäre Lionardo's kam und sich sowohl von den Handwerksgeheimnissen als auch von der Formschablone, welche aus Verrochio's florentinischem Atelier stammten, sein Theil zu eigen machte. Aber dabei ging er nicht empfindungslos an den Werken venezianischer Kunst vorüber, und wenn seine technische Grundlage auch lombardo-florentinisch war, macht sich doch eine Rückwirkung der lokalen Kunsteindrücke, unter welchen jenes Bild entstand, bei ihm bemerklich; die Färbung der Gewänder, die Tiefe und Fülle ihrer Schattirung und die heiteren Töne seiner Landschaften erinnern lebhaft an seinen Namensbruder Andrea von Bergamo Previtali.

Vielleicht hat Solario mit seinem Bruder Venedig schon 1495 wieder verlassen, obgleich wir vor 1499 keinen Beweis für seine Rückkehr anzuführen wissen. In diesem Jahre entstand das Einzelbild Johannes des Täufers, Seitenstück einer heiligen Katharina, beide der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand angehörig, welche die Spur der Lehren Lionardo's an der Stirn tragen.[44] Die Kreuzigung von 1503 im Louvre, eine ausdrucksvolle und sehr geschickt angeordnete Figurengruppe, zeigt Solario's tiefe und eintönig rothe Fleischfärbung bei gussharter, mit zäher Lasur überzogener Oberfläche[45], dagegen ist sein Bildniss des rechtsge-

Mailand, Samml. Poldi.

Paris, Louvre.

[44] Mailand, Casa Poldi (auf der Ausst. 1872, N. 207 und 215), Holz, oben rund, beides Kniestücke mit Landschaftshintergrund, ungefähr ¼ lebensgr., Joh. der Täufer hat die Inschrift „1499 Andreas Mediolanensis f." Katharina scheint älter und hat mehr Silberton als das andere Stück, doch mag dieses durch Nachbesserung verändert sein.

[45] Paris, Louvre N. 36, Holz, h. 1,10 br. 0,77: Christus am Kreuze umgeben von Kriegern zu Fuss und Ross, von denen einer die Lanze hält, womit er den Heiland in die Seite gestochen hat, vorn links Maria ohnmächtig in den Armen einer Genossin, neben ihr Johannes emporblickend, rechts zwei Soldaten um die Kleider würfelnd; im

lehrten Patriziers Cristoforo Longoni in der National-Gallerie zu London, bei welchem im Colorit des landschaftlichen Hintergrundes wieder die Aehnlichkeit mit Previtali auffällt, eine in Auffassung und Technik so bedeutende Leistung, dass sie, vollends wenn man sich das Werk in seiner ursprünglichen Frische vorstellt, wohl geeignet war, die Aufmerksamkeit der Mailänder zu erregen:

London, Nat.-Gall. Longoni, dessen Name die Aufschrift des Briefes in seinen Händen trägt, ist in voller Vordersicht in schwarzem Kleid und schwarzer Kappe hinter einer Brüstung stehend dargestellt, über welche man auf Landschaft mit Häusern und Bäumen blickt und an der der Sinnspruch steht: „Ignorans qualis fueris qualisque futurus Sis qualis studeas posse videre diu.“ An der Wand rechts die vierzeilige Inschrift „ANDREAS. D. SOLARIO. F. 1505.“[46]

In dieselbe Zeit gehören eine Reihe Darstellungen des kreuztragenden Christus. Solario hält sich hierbei an lionardeske Formgebung, aber die Glätte und Marmorhärte, die er meist anwendet, tritt in empfindlichen Widerspruch mit dem Gegenstande. Rom, Gall. Borgh. Das beste dieser Halbfigurenbilder ist das der Gallerie Borghese in Rom, auf welchem Christus dornengekrönt zwischen einem Knecht und einem Krieger dargestellt ist[47], am unerfreulichsten Siena. Sml. Galg. die Wiederholungen desselben Hauptmotivs mit und ohne Nebenfiguren in der Sammlung Galgani in Siena.[48]

Hintergrunde rechts auf einer Erhöhung eine Hütte und ein Hirt mit Heerde, weiterhin ein Fluss mit Schiffen darauf und eine Stadt; Inschrift „ANDREAS MEDIOLANENSIS F. A. 1503.“ vgl. Mündler, Essai d'une analyse S. 194.

[46] London, Nat.-Gall. N. 734. Halbfig. Holz, h. 2 F. 7, br. 1 F. 11 1/2, angekauft von Gius. Baslini in Mailand 1863. Die Adresse des Briefes lautet: „Nobili Ioanni Christophoro Longono amico.“ Die Bildfläche ist durch Ausbesserung und feine Zutupfeln stumpf geworden.

[47] Rom, Pal. Borghese, Saal III, N. 1 Holz, unter Lebensgrösse: Christus trägt das Kreuz unterstützt von einem Manne, der links im Profil sichtbar mit einer Hand zugreift, auf der andern Seite im Halbschatten ein Offizier in voller Vordersicht, Hintergr. schwarz. Das rothe Gewand ist hart, die Lasuren des Fleisches porzellanartig.

[48] Siena, Samml. Galgani: derselbe Gegenstand, doch sind beide Figuren links und rechts Soldaten mit Helmen; das Bild ist durch Abreibung sehr beschädigt und die Herkunft erscheint unsicher, obgleich Bruchstücke der Signatur („ANDRE . S . . EDIO . . .“) erkennbar sind. Ebenda: die Christusfigur allein, mit der Inschrift: „AD MEDIOLANẼS F. 1505“, stark verrieben und von bleichem gläsernen Ton, aber nichts desto weniger echt; die Hand beschädigt, das Gesicht theilweis abgeblättert, die Inschrift nicht ganz unbedenklich. Die entsprechende Einzel-Halbfigur im Museum zu Berlin N. 211 (Christus dornengekrönt, mit dem rechten Arm das Kreuz umfassend, mit dem

In der Lombardei hatten sich eben damals die Franzosen festgesetzt. Als leitende Persönlichkeit tritt der mächtige Prälat George von Amboise, Erzbischof von Rouen, hervor, dessen Ehrgeiz darauf gerichtet war, den Cardinalshut in die Tiara umzuwandeln. Neben den politischen Dingen, die ihn vorzugsweise in Anspruch nahmen, hatte er Gelegenheit gehabt, die edelsten Erzeugnisse der italienischen Kunst zu würdigen, und als er nach seiner Heimkehr daranging, in Gaillon eine Kapelle zu errichten, schwebte ihm die Pracht der Kirchendekorationen Italiens vor Augen, sodass er einen Künstler von dort nach Frankreich zu berufen beschloss. Die Frage, welche Schule am meisten geeignet scheine, den französischen Geschmack zu befriedigen und einen ihrer Genossen an das Ausland abzugeben, wurde zu Gunsten der Lombarden entschieden. Sie waren den Franzosen am besten bekannt und Lionardo galt ihnen als Inbegriff der Vollendung. Auf ihn richtete sich denn auch das Absehn des Cardinals, und durch den Einfluss seines Neffen Charles von Amboise-Chaumont, des Statthalters von Mailand, konnte er seinen Zweck wohl zu erreichen hoffen, wäre nicht der König selber ihm bereits zuvorgekommen. In diese Zeit gehört vermuthlich das jetzt im Louvre befindliche Porträt, welches Solario von Chaumont malte und dessen Vortrefflichkeit ihm den Auftrag des Cardinals verschafft haben wird:

Es stellt den französischen Edelmann, ein wenig nach links gewandt, bartlos und mit kurzem Haupthaar in reichem mit Pelz verbrämtem und mit Juwelenschmuck besetztem Hofkleide von Damast dar, auf der Brust den Orden des heil. Michael, am Barett eine Medaille, Hintergrund reiche Landschaft.[49]

In Frankreich, wohin es entweder erst nach Chaumont's Tode oder als Eigenthum Solario's gekommen ist, um später in die

---

Rücken halb nach vorn gewandt und sich schmerzlich umschauend, auf dunkelbraunem Grund, Holz, oben mit flachem Bogen abgeschlossen, h. 0,67, br. 0,53) ist Schulbild von gläsernbleichem Ton.

[49] Paris, Louvre N. 404 Halbfiguren, Holz, h. 0,75, br. 0,52, früher verschiedentlich dem Lionardo, Perugino und Boltraffio zugewiesen, vgl. die Begründung der Autorschaft Solario's bei Mündler, Essai S. 121. 122. Spuren von Retouche zeigt die Kehle und die rechte Wange, die Durchsichtigkeit der Farbe hat vermuthlich durch wiederholtes Firnissen gelitten, der Farbenauftrag ist fest, aber flüssig.

königliche Sammlung überzugehen, wurde es hartnäckig für ein Bildniss König Karl's VIII. von Lionardo angesprochen. Diese Ehre nun verdient es nicht; denn bei aller Sorgfalt der Zeichnung und Genauigkeit der Durchführung macht die Behandlungsweise den Eindruck kühler Fertigkeit und die Verbindung heiterer landschaftlicher Staffage mit röthlicher, eintönig und spärlich schattirter Färbung ist hier genau so auffällig wie an allen bisherigen Bildern Solario's.

Am 7. August 1507 reiste er, von einem Gehilfen begleitet, wirklich nach Frankreich ab, wahrscheinlich über den Mont Cenis nach Lyon und von dort nach Paris und in die Normandie, denselben Weg, den später Benvenuto Cellini und Andrea del Sarto einschlugen. Zwei Jahre hindurch war Solario auf Schloss Gaillon thätig inmitten französischer Kunstgenossen, neben denen ihm schon dadurch ein höheres Ansehn gegeben wurde, dass er unvergleichlich bessere Bezahlung erhielt. Als er im September 1509 zurückkehrte, hatte er ein Gemälde der Geburt Christi vollendet und die Dekoration für eine ganze Kapelle geliefert. Leider ist das eine wie das andere zu Grunde gegangen. Gaillon wurde einer der ersten Schauplätze der Revolutionsraserei, die Kapelle des Cardinals von Amboise i. J. 1793 der Erde gleich gemacht.[50] Solario indess hatte infolge des Verhältnisses zu seinem hochmögenden Auftraggeber Beziehungen angeknüpft, welche seinen Aufenthalt in der Fremde überdauerten; dies geht aus der Zahl von Bildern seiner Hand hervor, die in Frankreich Käufer fanden. Hier sind vier vorzügliche Werke zu nennen, von denen eins nach Deutschland gekommen ist: die sog. Madonna „au coussin vert", ursprünglich für die Franciskaner zu Blois gemalt, welche es an

---

[50] Deville hat die Urkunden, welche er über Solario's Thätigkeit in Gaillon fand, in seiner Schrift Comptes de dépenses de la construction du chateau du Gaillon, Paris 1860, gesammelt. Den hier in Frage kommenden Hauptinhalt gibt F. Villot's Katalog des Louvre, vgl. auch Calvi, Not. II, 274. Für die Reise, welche Solario selbander zu Pferd machte, erhielt er 70 écus d'or au soleil (129 Livre 10 Sous nach damaliger Münze, ungefähr 3400 Francs heutiger Währung), in Gaillon bekam er ein Jahrgeld von 370 Livres und noch 100 Livres ausserdem für seinen und seines Dieners Unterhalt, sodass während das Tagegeld der französischen Maler nur 4 Sous (5 Francs 22 Ct.) betrug, das seinige die fünffache Höhe erreichte. Die Geburt Christi, welche er dort gemalt hat, wird in einem Inventar des Schlosses v. J. 1550 erwähnt.

Maria von Medicis abtraten, aus deren Besitz es später in die Hände des Cardinals Mazarin und von diesem an den Prinzen Carignan verkauft, endlich durch König Ludwig XV. in das Louvre kam; sodann zwei Halbfiguren des dornengekrönten Christus, die eine früher in den Sammlungen der Herzöge von Liancourt und La Rochefoucault, jetzt in der Speck-Sternburg'schen Gallerie zu Lützschena bei Leipzig, die andere in der Gallerie Lochis-Carrara zu Bergamo; viertens das bereits i. J. 1507 gemalte Haupt Johannes des Täufers, ehemals Bestandtheil der Sammlung Pourtales, seit einigen Jahren ebenfalls im Louvre:

Auf dem Madonnenbilde des Louvre beugt sich Maria, deren reiches Haar mit weissem Schleier bedeckt ist, mit etwas gezwungenem Ausdruck zu dem Knaben nieder, den sie stillt, indem er, völlig nackt in lebhafter Bewegung seinen rechten Fuss mit der Hand fassend von Maria's Arm umschlungen auf einem grünen Kissen liegt, welches die vornabschliessende Marmorbrüstung deckt; hinter der Gruppe erhebt sich dichtes Gebüsch, links und rechts im Hintergrunde erblickt man blühende Landschaft mit Wasser und Häusern. In der Ecke rechts bez. „Andreas de solario fa.“[51] Paris, Louvre.

Das zweite Bild im Louvre zeigt das abgeschlagene Haupt Johannes des Täufers, leicht überschnitten nach rechts gewandt mit reichem Haupthaar und flaumigem Bart an Kinn und Lippen, Mund und Augen halbgeschlossen, in silberner Schüssel mit Standfuss liegend; der Hintergrund ist dunkel; an dem Tische, auf welchem das Gefäss steht, die Inschrift: „Andreas de Solario fec 1507.“[52]

Das „Ecce homo“ in Lützschena bei Leipzig ist Hüftbild auf

---

[51] Paris, Louvre N. 403 Holz, Halbfiguren, h. 0,60, br. 0,50 auf der Rückseite des Bildes der Vermerk: „Tablon dandrea Solario achté de Mr. le duc de Masarin par moie Prense de Carignan. ADS. No. 92“, vgl. Villot's Katal. des Louvre und Mündler, Essai S. 204 sowie Félibien, Entretiens, Edit. Trévoux IV, 404, Calvi, Not. II, 277. Das Original wurde i. J. 1603 durch Jean Mosnier für den Ursprungsort, das Kloster der Cordeliers in Blois, copirt. Eine andere Copie desselben von unbekannter Hand eines älteren Meisters befindet sich in der Ermitage zu Petersburg N. 79, Holz, h. 0,69, br. 0,49. Die Stadtgall. (Lochis-Carrara) in Bergamo besitzt ein kleines Bild entsprechenden Motivs, welches dort dem Andrea Salai zugeschrieben, vielleicht eine Wiederholung der Mad. au coussin vert von Solario selbst ist.

[52] Louvre N. 95bis, ehemals der Sammlung Pourtales angehörig, Holz, h. 0,46, br. 0,43, eine Art Wiederholung des Gemäldes von Bramantino in der Ambrosiana zu Mailand (s. S. 31); am Rahmen steht: „Alvo virginis latentem Christum ex vero agnovi, editum indicavi, lavi ei lotus futurae salutis angelus cruore fidei, testimonium sanxi.“ Eine Zeichnung zu dem Kopfe befindet sich im Handzeichnungscabinet des Louvre unter N. 360, angebl. von Lionardo (s. Dubois, Katal. der Samml. Pourtalès-Gorgier, Paris 1841).

Lützschena b. Leipzig. schwarzgrünem Grunde: Christus steht, mit der Dornenkrone auf dem leise gesenkten ein wenig nach links geneigten Haupte, fast ganz von vorn gesehen, die nussbraunen Locken fallen auf die Schultern und den Mantel von lilabrauner Farbe, den er über dem blossen Leibe trägt; von der Stirn rinnen einzelne Blutstropfen, aus den ergebungsvoll zu Boden blickenden Augen Thränen herab und um die Lippen zuckt verhaltener weihevoller Schmerz; um den Hals ist ein Strick geschlungen, die Arme sind an den Knöcheln zusammengeschnürt und in der rechten Hand hält er den Rohrstab.[53] In der linken Ecke steht in Goldschrift:

ANDREA
DE
SOLARIO
. . . A . .

Das Seitenstück zu Bergamo, Brustbild und ohne Hände, ebenfalls auf schwarzem Grund, ist in der Haltung dem obigen entsprechend, jedoch neigt der Kopf nach der andern Seite.[54]

An dem Madonnenbilde mit dem „grünen Kissen" ist das Anziehendste der reiche strahlende Farbenton und die prächtigen Gegensätze, die durch das Weiss des Kopftuches, das Grün des Kissens, die marmorne Brüstung und die klare Landschaft mit dem leuchtenden Himmel darüber hervorgebracht sind; im Ausdruck der Hauptfigur fehlt etwas die Einheit; dem Lächeln, welches um die Lippen der Jungfrau schwebt, widerspricht der trübe Augenaufschlag. Die Gruppe als solche ist höchst reizend, die Haltung des Knaben überaus naiv-kindlich, aber eine gewisse Herbheit, welche im Muskelspiel der Figuren vorwiegt, geht durch das ganze Bild. Die Zeichnung ist genau, doch trocken, der ungebrochene Fleischton macht eine steinähnliche Wirkung, obgleich der Vortrag sauber und frisch ist und die Strichlagen der Modellirung durchweg mit florartigen grauen Halbtönen verhüllt sind. — Innerlicher und tiefer in der Empfindung wirken die beiden Heilandfiguren: zartester Adel und Seelenschönheit athmen in der mehr durch das Weh um die Missethat der Menschen als

---

[53] Lützschena bei Leipzig, Gallerie Speck-Sternburg, Leinw. auf Holz, h. 0,65, br. 0,45 (im Katalog dem Andreas Solaino zugetheilt), erworben aus der Fries'schen Sammlung in Wien, vgl. Félibien, Entretiens, London 1705 I, 172, Calvi, a. a. O.

[54] Bergamo, Stadtgall. N. 202, Papier auf Holz, h. 0,38, br. 0,32, dem Cesare da Sesto zugeschrieb

durch eigenen Schmerz leidenden Jünglingsgestalt in Lützschena, deren leibliche Pein auch nur diskret angedeutet ist. Der Körper zeigt die feinfühligste Durchbildung, Antlitz und Gliedmaassen, namentlich die Hände, den Typus höchster Vornehmheit; dabei ist die Haltung ungezwungen natürlich, die Fleischfarbe, im Licht von gilblichem Schimmer, schmilzt in Halbtöne und Schatten mit einer Feinheit über, welche nahe an Lionardo reicht, nur dass die Gesammterscheinung vermöge des blutarmen Geäders eine kühle Blässe bewahrt. — Das Gegenstück in Bergamo, durch rührende Trauer des Ausdrucks verschönt, hat noch mildere und sammetigere Haut, die Farbenfläche scheint gleichsam von zartem Thau überzogen, der dem Ganzen einen bewunderungswürdigen Zauber verleiht. — Mehr äusserliche, ans Elegante streifende Schönheit der Gesichtsbildung adeliger Raçe zeichnet den Johanniskopf im Louvre aus, aber der mit feinster Abglättung verbundene Schmelz der Modellirung, die Vollendung der Durchführung, die Feinheit der Haarzeichnung und des Wiederscheins und besonders die von den Lombarden niemals überbotene Farbenpracht machen das Bild zu einem Meisterwerk seiner Gattung.

Erst wenn man solche Leistungen ins Auge fasst, wird man sich in der Ueberzeugung befestigen können, dass auch die berühmte „Colombine" der Petersburger Gallerie, welche dort als Luini's Werk gilt, früher aber in der Sammlung Orléans und in der des Königs der Niederlande für Lionardo gehalten wurde, in Wahrheit dem Solario angehört:

Das schöne Mädchen in gelbgeblümtem Kleide, welches von kostbarer Spange gehalten die Gestalt leicht umhüllt und die linke Brust frei lässt, während ein blauer Mantel von den Schultern zum Knie fällt, sitzt unter einem Felshang, der mit Epheu und Weiden bewachsen ist; dichte kurze Locken säumen die Stirn, der Blick ist auf eine Blume gerichtet, die sie in der Linken hält.[55] Petersburg, Ermitage.

[55] Petersburg, Ermitage N. 74 unter Bern. Luini, Holz auf Leinw. übertragen, h. 0,77, br. 0,61. Das Bild 1649 Eigenthum der Maria von Medici kam später in die Gallerie des Herzogs von Orléans Egalité, dann nach einander in den Besitz der Herrn Udney, Walckiers in Brüssel und Danvot, von welchem es für die Gallerie König Wilhelm's III. in Haag angekauft wurde, und ist endlich zum Preise von 40,000 fl. holl. für Petersburg erworben. Einige Stücke des blauen

Auffassung und Behandlung strömen eine reizende Heiterkeit aus, wie denn das Bild eine der klarsten Schöpfungen des Meisters ist. Colombine's Erscheinung verräth durchaus bewussten Liebreiz und es erscheint nicht zufällig, dass man noch jetzt bemerken kann, wie die nackte Gestalt erst ganz nach der Natur fertig gemalt war und dann die leichte Kleidung wie ein Zugeständniss ans Herkommen mehr andeutend darüber gewoben ist. Lionardo würde einem solchen Motiv wahrscheinlich nicht so viel Gefallsucht gegeben, die rechte Hand der Schönen genauer gezeichnet und die Fleischfarbe mit noch zarteren Tonbrechungen behandelt haben, aber die Darstellung wie sie ist zählt zu den besten Bildern nicht nur des Solario, dem wir sie mit Rücksicht auf jene negativ hervorgehobenen Merkmale zutheilen, sondern zu den feinsten Gemälden der lombardischen Schule überhaupt.

In Solario's späterer Periode macht sich namentlich an seinen Madonnen und der Gruppirung von heiligen Familien ein rafaelesker Zug bemerklich. Wenn es sich bestätigt, dass er i. J. 1513 gemeinschaftlich mit Andrea da Salerno in Süditalien gewesen und in einer Kapelle der Kirche S. Gaudenzio in Neapel gemalt hat[56], so wäre die Vermittlung dieses Stieleinflusses klar. Unverkennbar ist jedenfalls rafaelisches Muster in der lebensvoll momentanen Bewegung des Christusknaben auf einem Bilde der
Paris. Gall. Pourt. weil. Gall. Pourtales: das Kind schreitet von einer Balustrade über den Schooss der Mutter hinweg, indem es, sie umhalsend, sich umschaut.[57] Die Art der Wiedergabe des Motivs ist nicht ganz frei von Geziertheit und die Behandlung könnte frischer sein, jedoch die Technik der Figuren wie der Staffage ist sehr charakteristisch. — Solario's feste Handführung und die eintönige Halbdurchsichtigkeit seiner Fleischmalerei finden wir sodann in

Ueberwurfs sind frisch gemalt. Vgl. über das Bild Waagen, Ermitage S. 54, welcher es dem Luini zuspricht.

[56] s. Calvi, a. a. O. 277.

[57] Gall. Pourtales ehem. Paris, Holz, h. 0.62, br. 0.46. Maria Halbfig. unter Lebensgrösse, den Kopf mit blau und weissem Schleier bedeckt und mit purpurrother Tunika bekleidet, drückt den Knaben an sich; durch zwei Fensteröffnungen erblickt man rechts Buschwerk mit zwei kleinen Figuren, die einander die Hand reichen, neben ihnen Pferd und Hund, links hohe schneebedeckte Berge mit Fluss und Wald. Der Körperbau ist schlank und trocken, das Fleisch etwas leer und eintönig behandelt.

dem charaktervollen Brustbilde eines bartlosen jungen Mannes ohne Mütze in blauem Wams mit dunklem Ueberkleide wieder, welches in der Samml. Duchâtel in Paris unter dem Namen des Antonello da Messina steht.[58] Sein Werk ist ohne Zweifel auch die Darstellung der Herodias mit dem Haupte des Täufers, welche, ehemals Bestandtheil der Gall. Orléans, sich vor einigen Jahren im Besitze des Herrn Georges in Paris befand und wiederholt copirt worden ist. Das umfangreiche Bild hat viel von lionardesker Smorphia und nähert sich in dieser Beziehung sehr dem Luini und Cesare da Sesto, aber der Gesammtton ist trüber und leerer als gewöhnlich:

Paris, Samml. Duchatel.

Salome (in rothem Spenser mit weissem Aermel und blaugrauem Mantel) steht vor dem Tisch, die eine Hand an dem Gefäss, über welches der im Hintergrund stehende Henker, das Schwert noch in der Faust, den abgeschlagenen Kopf des Täufers darhält; zwischen beiden steht ein bejahrter Mann, auf dem Tische liegt ein grünes Tuch.[59]

Paris, Samml. Georges.

Hervorragend an Feinheit der Empfindung und Durchführung ist sodann die „Ruhe auf der Flucht“, ein Cabinetsbild der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand v. J. 1515, dessen besonderer Reiz darin beruht, dass es fast in gleichem Grade den Einfluss Rafaels und Lionardo's erkennen lässt:

Joseph in greisem Haar und Bart kniet rechts ganz in Seitenansicht und reicht mit beiden Händen der Jungfrau, welche vor ihm sitzt und das nackte auf ihrem Knie stehende Kind hält, kleine Früchte dar, nach welchen beide greifen; am Boden liegt Feldflasche und Brodbeutel, links sieht man den grasenden Esel, den Hintergrund bildet eine herrliche von Felshalden eingerahmte baumreiche Landschaft; in der linken Ecke die Inschrift[60]:

---

[58] Paris, Samml. Duchatel, Holz, klein, das blonde Haar oberhalb der Brauen abgeschnitten. vgl. Gaz. d. B. A. XII. q.

[59] Paris, bei Mr. Georges, Holz, ganze Figuren fast lebensgross, vgl. Calvi II, 277 und Mündler, Essai S. 122. Dasselbe Bild befindet sich in Hampton-Court N. 258, unter Lionardo's Namen, aber Copie, noch leerer im Fleischton und schwächer behandelt als das Pariser Exemplar (bei Waagen, Treasures II. 360 ebenfalls als geringes lionardeskes Schulbild angeführt). Die Salome im Belvedere zu Wien, I. S. IV. 24, dem Bilde der Samml. Georges sehr ähnlich, hat in der Färbung etwas Niederländisches, mag aber dennoch von Cesare da Sesto herrühren.

[60] Mailand, Samml. Poldi-Pezzoli, auf der Ausst. in Mailand 1872 unter N. 202, Holz, h. 0,75, br. 0,55; Josephs Anzug ist blauviolett mit grün und gelb, die

andreas de solario
. mediolanē . f .
. 1515 .

Während Maria in Typus und Haltung echt lionardesk erscheint, ist die Josephsfigur ganz im rafaelischen Geiste gehalten und erinnert ausdrücklich an dessen Modell auf der Madonna mit dem Palmbaum in der Gall. Ellesmere; die Jesusgestalt ist das unverkennbare Vorbild zahlreicher Darstellungen des Gaudenzio Ferrari. — In die nämliche Zeit fällt sodann jenes vielgenannte Bild der Gallerie Leuchtenberg in Petersburg mit der Inschrift „Antonius da Solario uenetus“, einer groben Fälschung, welcher die Absicht zu Grunde lag, der Legende von der Existenz des Neapolitaners Zingaro Anhalt zu geben:

Petersburg. Gall. Leuchtenberg.

Hinter einer Brüstung, über deren erhöhtem linken Fortsatz der Knabe Johannes mit dem Rohrkreuz in der Rechten, einen Schmetterling in der Linken haltend herüberschaut, steht Maria, den Blick abwärts auf den Knaben gerichtet, den sie gefasst hält, während er, ganz nackt, mit übereinandergeschlagnen Füssen in ruhiger Haltung stehend einen grossen Vogel, der nach dem Insekt in der Hand des Johannes hinstrebt, mit der Linken am Faden hält und mit der andern Hand zu lenken scheint; den Hintergrund bildet ein Zimmer mit grossem Vorhang links und einem Fenster rechts, durch welches man auf ferne Landschaft blickt.[61]

Solario war ein sehr thätiger Künstler und hat vermuthlich eine bedeutende Anzahl Bilder hinterlassen, die jetzt unter anderem Namen gehen. Dies nehmen wir an bei einem seltsamer Weise für Verrocchio angesprochenen Madonnenstück der Samml. Baring

Figuren haben keine Heiligenscheine; die Gewänder haben einige nothwendige Nachbesserungen erhalten, aber die Landschaft ist vollkommen unberührt.

[61] Petersburg, Gallerie Leuchtenberg, auf Holz gemalt, aber auf Leinw. übertragen, h. 1 F. 6 Z., br. $10^{5}/_{8}$ Z. Die gefälschte Inschrift steht auf einem Zettel links, vgl. Waagen, Ermitage etc. S. 374, der das Bild einem geringen Schüler des Giov. Bellini zutheilt, und Rosini, Stor. della pitt. III, 28 mit Abbildung Tav. XXXVII. Den Versuch, die Inschrift als die des Solario vulgo Zingaro zum Beweis für dessen Herkunft aus Venedig zu benutzen, macht G. A. Moschini in seiner kleinen dem damaligen Besitzer des Bildes, Abate L. Celotti gewidmeten Schrift „Memoria della vita di Antonio de Solario etc.“ Venedig 1828. A. von Reumont im Kunstblatt 1832 N. 38, der das Bild ebenfalls bei Celotti in Venedig gesehen hatte, stimmte ihm bei. Vielleicht ist dasselbe identisch mit einer „Vierge et un petit S. Jean par André Solario“, welches im Katalog der Gemälde des Prinzen von Carignan v. J. 1742 erwähnt ist, vgl. Mündler, Essai S. 123.

in London (Maria hinter bunter Marmorbrüstung das Kind haltend, welches auf gewürfeltem Teppich steht[62]), ferner bei zwei Miniaturdarstellungen der Heiligen Georg und Sebastian auf Schloss Hamilton bei Glasgow[63], und bei der gewöhnlich dem Luini zugetheilten Halbfigur der heil. Katharina mit Palmzweig und Rad auf landschaftlichem Grunde in der Pinakothek zu München.[64] London: Sml. Baring. Glasgow, Schl. Hamilt. München, Pinak.

Auch als Bildnissmaler war Solario gesucht. Auf diesem Gebiete nehmen wir von zweifelhaften Stücken für ihn zunächst nicht blos das dem Cesare da Sesto zugeschriebene Brustbild eines Mannes mit langem Haar in blauem Wams und schwarzer Kappe, welches die Brera besitzt[65], sondern auch das meisterhafte Porträt des Massimiliano Sforza in Casa Perego zu Mailand in Anspruch. Das Bild, eine der hervorragendsten Leistungen mailändischer Schule in diesem Fach, kann vermöge seiner künstlerischen Schönheit ein wenig mit dem Missgeschick des unglücklichen Fürsten versöhnen, der, als Flüchtling am deutschen Kaiserhofe aufgewachsen, nur zwei Jahre lang (1512—14) das Scepter seiner Vorfahren in Händen hielt, um endlich als Pensionär von der Gnade Frankreichs zu leben: Mailand, Brera.

Der Künstler zeigt ihn uns ausgestattet mit dem Prunke seiner kurzen Macht, hinter einer Brüstung, in reichgeschmücktem Wams mit Pelzschaube, an der Kopfbedeckung ein Medaillon mit dem Bilde Mailand, Casa Perego.

---

[62] London, Samml. Baring, Holz, klein. Die obere linke Ecke ist mit einem grünen Vorhang bedeckt, im Hintergrund sieht man ein Schloss; zu der Bezeichnung Verrocchio hat der Umstand verführt, dass im Saum von Maria's Kleid eine Inschrift, die ursprünglich „Ave Maria" etc. gelautet haben mag, in „A Ver etc." gegliedert wurde, worin man den Namen des Künstlers zu erkennen glaubte. Das Bild gehört dem Solario an; es hat lebendige, gut verschmolzene Färbung, die Figuren sind von regelmässigem Körperbau und zartem Typus, die Zeichnung genau, wenn auch trocken, die Gewandung bruchig und eckig, sodass man aus Allem etwa auf eine Entstehungszeit um 1503 schliessen möchte, wodurch es auf eine Linie mit der Kreuzigung im Louvre zu stehen käme.

[63] Glasgow, Schloss Hamilton: die Heiligen stehen in Nischen, über ihnen je ein Engel mit der Märtyrerkrone, Georg in 3/4 Ansicht, auf den Drachen tretend, Sebastian mit einem Schwert und zwei Pfeilen in Händen: das Fleisch ist leuchtend und mit silbergrauer Schattirung behandelt.

[64] München, Saal, N. 565, Holz, h. 2' 3" 10''', br. 1' 7" 3''', die Hügellandschaft des Hintergrundes ist in Solario's gewöhnlichem lichten Ton, aber in nebeligem Blau gehalten und theilweis übermalt, sodass einige Stellen am Haar der Figur berührt worden sind; die Gewandung ist etwas verwickelt und von stumpfem rothen Ton, die rechte Hand ist verdorben, die Linke dagegen gut erhalten.

[65] Mailand, Brera N. 236. Holz, h. 0,43, br. 0,32.

eines Schutzheiligen, dahinter rother Vorhang und offenes Fenster mit Ausblick auf Landschaft.[66]

Wenn auch angesichts dieses Porträts wohl zuzugeben ist, dass die Haupt-Merkmale ebenso gut zu Cesare da Sesto stimmen, so entspricht doch die Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes durchaus der Weise des Solario.

Gegen Ende seines Lebens, und zwar vermuthlich nicht lange nach 1515, erhielt Solario den Auftrag zu einem grossen Altarbilde der Himmelfahrt Maria's für die Certosa von Pavia. Er
Pavia. Certosa. malte das untere Stück, die Apostel am Sarkophag, das in drei Tafeln mit lebensgrossen Figuren noch in der Sakristei der Certosa erhalten ist, und überliess die Vollendung dem Bernardino Campi.[67] Sein Antheil verräth keine Abminderung der künstlerischen Kraft.

Die Hofchronik der Sforza bietet ein reiches Bild der mannigfaltigen Beziehungen dar, in welchen diese Herrscher Mailands zu den damaligen Künstlern standen. Mehr noch als die Masse und der Glanz von Schaustellungen und Aufzügen, womit sie ihre Unterthanen bei Laune erhielten, muss der herrische Ton auffallen, den sie dabei anschlugen. Als Lodovico Moro i. J. 1490 seine Neuvermählte Beatrice von Este den Mailändern in geziemender Pracht vorstellen wollte und das Schloss von Porta Giovia zum Empfang herzurichten und „ad istoriam" auszuschmücken befahl, erging ohne Verzug ein Rundschreiben an die gesammten Kunstgewerke des Staates, welches ihnen bei Strafe anbefahl, binnen 24 Stunden in Mailand zu erscheinen. Auf diesen Ruf eilten Buttinone und Zenale von Treviglio, Troso aus Monza, andere Kunstgenossen aus Como, Pavia, Cremona, Novara und Lodi herbei, Ambrogio Ferrari vertheilte als Intendant die Rollen.[68]

---

[66] Mailand, Casa Perego, Holz, Halbfigur.

[67] Pavia, Certosa, Sakristei, die Assunta mit Engeln am Himmel und die Landschaft gehören dem Bern. Campi an, die Figuren haben durch Uebermalung gelitten. Bei Vasari VII, 105 ist das Altarstück als Werk Solario's aufgeführt.

[68] Calvi, Not. II, 241. 242 theilt den Entwurf des Rundschreibens d. d. Vigevano, 9. Dec. 1490 aus dem Arch. von S. Fedele mit.

Aus dem Jahre 1497 ist ein Erlass des Herzogs erhalten, worin er seinem Sekretär Marchesino Stange ein Verzeichniss verschiedener im Gang befindlicher Unternehmungen gibt und ihm einschärft, nach dem Rechten zu sehen. Damals wird u. a. das Grabdenkmal der Herzogin Beatrice, welches Cristoforo Solario il Gobbo übernommen hatte, und neben verschiedenen wichtigen Bauten auch das Abendmahl des Lionardo erwähnt.[69]

Schon unter Galeazzo Maria waren die Schlösser zu Mailand und Pavia in ähnlicher Weise, wie es zur Zeit des Moro geschah, aus dem Stegreif decorirt worden, und zwar unter Theilnahme von Bonifacio Bembo, Costantino Vaprio, Gadio und Stefano de' Fedeli; um dieselbe Zeit hatte Zanetto Bugatti, herzoglicher Hofmaler, die Kirche S. Maria delle Grazie in Vigevano mit Fresken geschmückt, Jacopo Vismara mit Bonifacio Bembo, Gian Jacopo di Filippo von Lodi, Gabriel Vaprio und Gregorio Zavattari in Caravaggio und im Palast der Gräfin von Melzi gemalt. Es war zeitüblich, auch solche improvisatorische Arbeiten genau begutachten zu lassen, und demgemäss hatten Foppa, Montorfano, Moretto und Stefano de' Magistri die Leistung des Stefano de' Fedeli zu würdern, während Vismara und Gottardo Scotto die Malereien des Zanetto Bugatti abschätzten.

Von den genannten Meistern haben nur Zenale, Buttinone und Foppa selbständigere Bedeutung erlangt, Bembo und Montorfano sind wenigstens bekannt geblieben, alle übrigen aber fast verschollen. Ihnen gesellen sich noch eine grosse Zahl, unter denen wir Antonio und Stefano da Pandino, Jacopo und Cristoforo de' Motti, Francesco de Vico, Ambrogio und Filippo Bevilacqui, Bernardino de' Conti und Civerchio zu charakterisiren haben.

Antonio da Pandino ist seines Zeichens wahrscheinlich Glaser gewesen und in der ersten Hälfte des Jahrhunderts (1416—58) durch Stefano da Pandino von Mailand gebildet worden. Ausser einem Glasfenster in der Certosa zu Pavia, welches den heil.

---

[69] Dieses Memoriale delle cose che a da fare messer Marchesino d. d. Mediolani penultimo Junj 1497 ist veröffentlicht von C. Cantù im Archivio storico lombardo e bollettino della consulta archeologica, Mailand 1874, Anno I. p. 483.

Michael als Drachentödter darstellt und die Namensinschrift des Meisters trägt, malte er die Apostelfiguren im Kranzgesims der Kuppel zu S. Satiro in Mailand, welche lange Zeit für Werke des „alten Bramante“ galten.[70]

Mailand, S. Satiro.

Giorgio Zavattari gehörte einer in den mailänder Annalen oft begegnenden Familie an. Im Jahre 1475 erhielt er den Auftrag zu Fresken in der Pfarrkirche von Corbetta bei Mailand, welche jüngst, mit seiner Inschrift aus jenem Jahre beglaubigt, aus der Tünche wieder hervorgetreten sind[71], und vor 1477 war er im Sanctuarium zu Caravaggio beschäftigt.[72] Francesco Zavattari, Kunstglaser in Mailand um 1417, arbeitete später in Gemeinschaft mit Cristoforo Zavattari; sie lieferten zusammen im Jahre 1444 vierzig Darstellungen zur Legende der Königin Theudelinde in dem zum Dom von Monza gehörigen Oratorium S. Maria del Rosario.[73] Wenn auch durch Alter und Schmutz sehr verdorben, zeigen diese Decorationen, welche aus Hunderten von Figuren und reichem Schmuck an Thiergestalten und Gegenständen des Stillebens mit Goldgrund und Stuckzierrathen bestehen, noch heute einen sorgfältigen Kleinmeisterstil, der im Ganzen an Ottaviano Nelli, an Gentile da Fabriano und Pisanello oder die Sanseveriner erinnert, nur dass die Umrisse schärfer, die Farbengebung härter ist und geringere Kenntniss in der Zeichnung verräth als man auch bei jugendlichen Arbeiten der genannten Künstler antrifft.[74] — Diesen Fresken in Monza lassen sich, wenn auch nicht in der Vortragsweise, so doch an Kindlichkeit der Auffassung eine Reihe anderer in S. Abondio zu Como an die Seite stellen; es sind Vorgänge aus der Leidensgeschichte mit einzelnen Halbfiguren Christi, der Maria, des Täufers, des Petrus, Paulus

Corbetta bei Mailand.

Monza, Dom.

Como, S. Abondio.

---

70 s. Calvi, Not. I, 127. 136. 143—147 und II. 24. 281.

71 Corbetta b. Mailand, die Inschrift lautet: „anno 1475 die X octobr. Gregorius de Zavatariis pinsit.“

72 s. Michele Caffi im Arch. stor. ital. Tom. X. p. 1, 1869 S. 173.

73 s. Calvi, Not. I, 127, II, 144. 238.

74 Früher fälschlich dem Troso von Mailand oder da Monza zugeschrieben (s. Lanzi II, 476 und dagegen Calvi II, 238) sind diese Fresken durch folgende Versinschrift als Werke der Zavattari beglaubigt:

„Suspice qui transis ut vivos corpore vultus
Peneque spirantes et signa simillima verbis
De Zavattaris hāc ornavere capellam
Preter in excelsum convexe picta truine
1444.“

und andrer Apostel von so antiquirtem Aussehn, dass man fast Leistungen der sieneser Schule des 14. Jahrh. vor sich zu haben glaubt. Aehnliches findet sich ferner im Dom zu Lugano: die Lugano, Dom. Heil. Sebastian und Rochus von Ambrogio de Muralto[75], und zwei Fresken, eine Madonna mit K. und knieendem Stifter, und eine Verkündigung aus d. J. 1487[76]; sodann in S. Maria in Selva Locarno, S. M. in Selva. zu Locarno: eine gnadenreiche Jungfrau von Jacobinus de Varlate[77], in einer Lünette, und Johannes d. Täuf. sowie andere Heilige mit den Jahrzahlen 1471 und 1479, an den Wänden eine Krönung Maria's mit zahlreichem heiligen Gefolge in der Manier der Zavattari, und an der Façade der Kirche das Fragment eines Heil. Christophorus von Meister Jacopo de Murinis aus Mortara[78]; endlich gehören hierher die grau in grau gemalten Fresken Legnano, Hausfresken. des Giovanni Lampugnano v. J. 1494 an einem Hause in der Contrada S. Domenico zu Legnano (die Verkündigungsfiguren und eine Gestalt, welche auf die Inschriftrolle zeigt[79]).

Cristoforo de' Motti aus Mailand fertigte 1476 Glasfenster für die Mailänder Kathedrale, malte eine Figur des heil. Bernhard auf Glas, jetzt in der Certosa zu Pavia[80], erhielt i. J. 1468 den Auftrag zur Decoration einer Kapelle im Dom zu Genua[81] und lieferte 1514 in Verein mit Ambrogio da Vigevano eine Reihe von Wandgemälden in der Kirche der Madonnina zu Cantù, wo Cantu. Madonnina. sie noch wohlerhalten sein sollen.[82] — Das bedeutendste Zeugniss für Jacopo de' Motti ist die in Gemeinschaft mit Antonio Cicognara von Cremona i. J. 1500 vorgenommene Abschätzung von Ambrogio Borgognone's Fresken in der Incoronata zu Lodi, wohin er schon i. J. 1497 von Mailand aus einmal entboten worden

---

[75] Inschrift „Ambroxio de Muralto pinxit."

[76] Inschrift „1487 die X 3 mensis Novembris factus fuit hoc opus."

[77] Inschrift „Jacobinus de Varlate fecit."

[78] bez. „1442 die 3 Junii [hoc opus fecit] magistri Jacobi de Murinis de Mortara."

[79] Die Inschrift lautet: „EGO IOHANNES LAMPVGNANVS PiNSiT 1494."

[80] Inschrift „Opus Christofori de Motis 1477."

[81] Die Urkunde v. 9. Febr. 1468 mitgetheilt bei Santo Varni, Appunti artistici sopra Levanto, Genua 1870 S. 78.

[82] bezeich. „Ambrosius Vigievensis et Cristoforus Motus 1514 p.", vgl. Calvi, Not. II, 197. 203 und s. Alizeri, Società Ligure A° XIV (Arch. stor. ital. 1872, XV, 177), wo auch ein Sohn des Cristoforo de' Motti Namens Agostino als Maler eines Sant' Ampegli für die Schneiderzunft in Genua erwähnt ist.

war, um den von den Bildhauern G. P. und A. Donati hergestellten Altar zu würdern. Er hatte in den Jahren 1485 und 1490 einige Glasfenster für die Certosa in Pavia geliefert und während der folgenden Zeit in verschiedenen Kapellen daselbst gearbeitet, besonders in derjenigen, deren Decke die Medaillonfiguren des Abraham, Isaak, Jacob und Joseph trägt; auch malte er für einen der dortigen Altäre i. J. 1491 eine Madonna mit zwei heil. Bischöfen. Er starb am 18. Dec. 1505 in Mailand an der Pest. Nach den Ueberbleibseln der Fresken in der Certosa zu urtheilen ist er ein sehr untergeordneter Maler gewesen.[83]

Pavia, Certosa.

Giovanni Jacopo di Filippo da Lodi war Zeitgenosse des Vincenzo Foppa. Seine Verkündigung über dem Portal des grossen Kreuzganges im Ospedale maggiore zu Mailand ist zerstört, ein Altarbild, welches er 1472 für die Gesuati zu S. Girolamo gemalt hatte, jetzt verschollen.[84]

Troso di Giov. Jacobi von Mailand, auch da Monza genannt, früher irrthümlich für den Maler der Fresken der Zavattari im Dom zu Monza angesehen[85], erscheint i. J. 1477 in einer Urkunde, aus welcher hervorgeht, dass er damals in Gemeinschaft mit einem Giacomo de' Scanardi d'Averara in Bergamo arbeitete.[86] Während seines dortigen Aufenthalts zeichnete er Kartons zu Fra Damiano's Intarsien für S. Domenico[87] und dekorirte ein Haus in Porta Pinta. 1490 hielt er sich, als der oben erwähnte Aufrut des Herzogs Lodovico Moro für die Ausschmückung des Palastes von Porta Giovia erging, in Monza auf[88], und hat nachmals viel in Mailand gearbeitet, u. a. den Schmuck am Palast Mendozza in der Strada de' Maravigli, Darstellungen aus der römischen Geschichte, welche Lomazzo sowohl wegen des Figürlichen wie besonders wegen des Architektonischen und der trefflichen Perspektive ausserordentlich belobt und die auch noch später grosse Anerkennung fanden.[89] Als sein besonderes Fach werden sodann

[83] vgl. Calvi, a. a. O. II, 201—203 u. 254.

[84] vgl. M. Caffi im Arch. stor. ital. 1869 p. I, 173 und Calvi a. a. O. II, 130.

[85] vgl. oben Anm. 74.

[86] Die Urkunde v. 18. Aug. 1477 bei Tassi, Pitt. Bergam. I, 30.

[87] s. Anon. d. Morelli 50.

[88] Calvi a. a. O. II, 242.

[89] Lomazzo, Tratt. 271 und Bottari-Ticozzi, Lett. pitt. III, 505 (Brief des Padre Resta, der sie 1707 sah, und der den Maler Torso nennt).

Grotesken (Chimären, Ungeheuer, Vögel mit Früchten u. dgl.) erwähnt.[90]

Zanetto Bugatti fand hauptsächlich durch das intimere Kunstbedürfniss des mailändischen Hofes unter den Herzögen Francesco I. und Galeazzo Maria Beschäftigung. So ward er zweimal bei wichtigen Gelegenheiten mit dem schwierigen Auftrage beehrt, die Conterfeis heirathsfähiger Prinzessinnen abzunehmen: das der Ippolita Sforza, welches 1450 nach Frankreich geschickt wurde, und das der Bona von Savoyen, der Verlobten des Galeazzo Maria i. J. 1467, die der Maler am französischen Hofe aufsuchen musste. Dann porträtirte Bugatti i. J. 1475 noch den Herzog Galeazzo Maria selbst mit seiner Gemahlin und ihrem Sohne für den Chor von S. Celso. Seine spätesten Arbeiten waren Fresken in S. Maria delle Grazie zu Vigevano (in der Chornische der auferstehende Christus, an anderen Stellen Maria m. d. K. angebetet von der Herzogin Bona, Posaunenengel und Heiligenfiguren). Er überlebte seinen fürstlichen Gönner, wie daraus hervorgeht, dass sein Name in dem Verzeichniss von Künstlern enthalten ist, welche bei der Ermordung desselben (1476) noch Forderungen an ihn hatten.[91] Vigevano, S. M. d. Grazie.

Francesco de Vico würde wahrscheinlich ganz unbekannt geblieben sein, wäre sein Name nicht im Archiv des Mailänder Hospitales in Verbindung mit zwei Porträtgruppen entdeckt worden, welche von besonderem historischen Interesse sind. Alsbald nach Gründung dieses grossartigen Gebäudes 1456 wurde die künstlerische Ausschmückung berathen. Zunächst erhielt Foppa, wie wir sahen, den Auftrag, in einem Freskobilde am Portikus die Grundsteinlegung darzustellen, sodann beschloss man, wie wir aus dem Protokoll einer im April 1464 abgehaltenen Sitzung des Kapitels erfahren, die Bildnisse des Herzogs und der Herzogin zu ihrem Ehrengedächtniss von einem tüchtigen Künstler malen zu lassen, was in der Zwischenzeit zwischen diesem Beschluss und dem Vermerk von Zahlungen (1472) von Francesco de Vico folgenderweise ausgeführt wurde:

[90] Lomazzo, Tratt. 475. [91] s. darüber Calvi II, 192—195.

Mailand, Hospit. Er stellte in dem einen Bilde den Herzog Francesco und Bianca Maria Sforza in vollem Staat knieend vor Papst Pius II. dar, welcher, von Kardinälen umgeben, die Bulle für den Hospitalbau ertheilt; in dem anderen das herzogliche Paar noch einmal knieend an einem Altar vor dem Hospital in Gegenwart des Erzbischofs von Mailand und seiner Assistenz.

Wenn auch der gegenständliche Werth dieser jetzt in der Hospitalkirche bewahrten Stücke den künstlerischen entschieden übertrifft, wie wir denn dem Maler hiernach nur eine Stelle dritten Ranges unter den Mailändern anweisen können, so ist doch zu bedauern, dass diese einzigen Ueberbleibsel seiner Hand arg durch Uebermalungen gelitten haben. Ueber die Herkunft seiner Manier ist Aufschluss bei den noch erhaltenen Leistungen früherer Genossen der Schule zu suchen.[92]

In Cascine d'Olona unweit Mailand finden wir ein Oratorium, Cascine, d'Olona. an welchem ein im Portal eingelassener Stein in gothischen Buchstaben die Inschrift trägt: „Ista elexia est edifichata et consecrata p. P. paulus de Mantegazis ad onerē Sti Johī Batiste anno MCCCLXVIII." Im Innern sind Darstellungen aus der evangelischen Geschichte, u. a. Kreuzigung und jüngstes Gericht angebracht, an der Decke die 4 Kirchenväter, an der Façade die Figur des heil. Antonius und eines zweiten in sehr fragmentarischem Zustande. Auch die übrigen Fresken haben schwer gelitten, aber die erhaltenen Theile zeigen Verwandtschaft mit mailändischen Malereien aus der Mitte des 15. Jahrhunderts: die Gestalten sind hölzern und schattenlos, mit schwarzen strähnigen Linien umrissen; sie stehen künstlerisch tiefer als die Fresken in Schifanoia zu Ferrara, wenn sie auch gattungsähnlich erscheinen und namentlich an Werke der Gefolgschaft des Benozzo Gozzoli und des Rosselli erinnern. — Von gleichem Gepräge, jedoch mit einiger Vervollkommnung, ist ein Lünettenfresko, die Anbetung Mailand, S. Eustorgio. Christi darstellend, im rechten Querschiff zu S. Eustorgio, ein S. M. d. Grazie. zweites Wandbild (Geisselung) im Hof zu S. M. delle Grazie und ein monumentales Altarbild zu S. Pietro in Gessate in Mailand,

[92] vgl. de Pagave's handschr. Biographie des Bramante in der Ambrosiana und Calvi II. 62.

welches verschiedentlich dem Bramantino, Civerchio und Foppa zugetheilt worden ist.[93] Das letztgenannte Altarstück beweist, dass es unter den mailändischen Malern zweiten Ranges ohne Zweifel solche gab, deren Stil bei offenbarer Geringfügigkeit den allgemeinen Charakter des Bramantinesken trug. In diese Kategorie gehört das Altarbild in S. Pietro in Gessate:

Es ist ein grosses Temperabild auf Leinwand, durch Architrav und Pilaster in verschiedene Felder getheilt, von denen das untere die thronende Maria m. d. K. und einem Engel mit Harfe enthält, angebetet von einem knieenden Paare (vermeintlich Mariotto Obiani und seine Gattin Antonia Micheletti) empfohlen von Benedikt und Antonius; der obere Theil zeigt den am Rande des Grabes von Engeln gehaltenen Heiland und seitwärts die Heil. Sebastian und Rochus.[94] Mailand. S. P. in Gessate.

Die Hauptgruppe ist gut erfunden und recht ansprechend, Maria und der Knabe wohlgefällig, die Zeichnung sorgfältig und scharf, die Architekturstaffage geschmackvoll und wohlangeordnet: in den oberen Bildern ist das Nackte trocken und hölzern infolge der primitiven Linienbezeichnung der vortretenden Stellen an Knochen und Muskulatur; dazu kommt ein vorherrschend stumpfgrauer Ton. Das Ganze entbehrt der Vorzüge des Foppa und Bramantino und erinnert stark an Francesco de Vico; wenigstens gehört es mit der Geisselung in S. M. delle Grazie in dieselbe Kategorie wie die Bilder im Hospital. — S. Pietro in Gessate Mailand. S. P. in Gessate. besitzt in den Decorationen der Marien-Kapelle, welche gewöhnlich für Civerchio's Werk angesehen werden[95], noch andere Beispiele dieser Art. Hier ist auf einem der Felder die Verlobung, auf dem andern Tod und Himmelfahrt der Jungfrau gemalt, die Decke, sehr durch Feuchtigkeit verdorben, enthält in verschiedenen Segmenten Heilige paarweis und Engel in Medaillons. Die freie Bewegung bei einigen Figuren auf dem Himmelfahrtsbilde wird sich aus Einwirkungen Borgognone's erklären, aber daneben tritt in der Härte und Hässlichkeit der länglichen Köpfe, in dem

[93] s. Rosini, stor. della pitt. Tav. XCVII, Calvi a. a. O. II, 207 und Passavant im Kunstblatt 1838 N. 67.

[94] Mailand, S. Pietro in Gessate, Maria's blauer Mantel ist übermalt, das Ganze durch Firniss verdunkelt.

[95] vgl. Calvi II, 206, während er an anderer Stelle (II, 107 Anm. 1) die Bilder dem Pisanello gibt.

schwarzen kantigen Umriss der Gestalten und Gewänder sowie in dem trockenen steifen Ausdruck der Vordergrundsgruppe desselben Bildes wieder Anklang an die Manier des Vico hervor.

Besser als irgend ein anderer Mailänder des geringeren Schlages ist Giovanni Donato Montorfano bekannt, weil sein im Vergleich zum Abendmahle Lionardo's wohlerhaltenes grosses Kreuzigungsbild dem Beschauer jener ehrwürdigen Reliquie, welche die gegenüberliegende Wand im Refektorium zu S. Maria delle Grazie bedeckt, eine Art Entschädigung bietet. Die Flecken im Vordergrund seiner Composition deuten noch die Stelle an, wo Lionardo einst die Bildnisse des mailändischen Herzogspaares gemalt hatte, welche an der Unhaltbarkeit des angewandten technischen Mittels leider ebenso schnell wie vollständig zu Grunde gegangen sind. Montorfano's dramatisch belebtes, aus lebensgrossen Figuren bestehendes Bild zeichnet sich durch Reichthum der Gruppirung und der Motive aus. Die Gestalten, wenn auch nicht eben schön im Ausdruck, sind doch mannigfaltig charakterisirt und in guten Verhältnissen gezeichnet, der Körper des Heilands, der tüchtige Beobachtung der Anatomie verräth, ist durch Ruhe und Würde verschönt, dagegen stört die mangelhafte Behandlung der Hände und Füsse, der eckige Bruch der Gewänder, die kalte Färbung des Fleisches und der Mangel an kräftigem Schatten, welcher durch die gleichwohl vorwiegende Neigung zu Stuckornamenten noch empfindlicher gemacht eine unerfreuliche Stumpfheit des Gesammttones hervorbringt. Die Reihe von Heiligenfiguren, welche theils im Mittelgrunde stehend (Antonius, Petrus Martyr, Clara und andere) theils im Vordergrunde knieend (Dominikus und ein Bruder seines Ordens) demselben ohne inneren Zusammenhang beigefügt sind, geben dem Ganzen überdies etwas Schematisches und Unkünstlerisches, und Vasari bezeichnet es insofern mit Recht als ein Werk von alterthümlicher Manier.[96] Trotzdem setzt das Bild, wie es ist, eine bedeutende Kunsterfahrung bei seinem Urheber voraus. Wir nehmen deshalb an, dass er mit jenem Battista Montorfano identisch sei, der urkund-

Mailand. S. M. d. Grazie.

[96] Vasari VII, 24. Die Inschrift lautet: „1495 IO. DONATVS. MOTOFANUS. P."

lich mit Abschätzung der unter Galeazzo Maria entstandenen Malereien am Palast von Porta Giovia betraut gewesen ist.[97] Im Hofe der Ambrosiana in Mailand werden Ueberreste von Malereien aus der Kirche S. Maria della Rosa bewahrt (Einzelfiguren von Heiligen: 2 Frauenbilder, von denen das eine fast zerstört ist, und ein Mann in Bischofsornat), welche unserer Ansicht nach von dem Meister der Kreuzigung in S. M. delle Grazie herrühren[98], und dasselbe gilt noch entschiedener von den Darstellungen zur Antonius-Legende in einer Kapelle zu S. Pietro in Gessate, welche zwar von mancher Seite dem Civerchio, mit mehr Schein jedoch dem Buttinone und Zenale zugeschrieben werden.[99] Wie man bei Vergleichung mit den Bruchstücken der benachbarten Kapelle S. Ambrogio erkennt, ähneln diese Malereien allerdings dem Zenale, können aber nicht von seiner Hand sein. Der Maler, als den wir den Montorfano betrachten, erscheint hier vermöge des kleineren Maasses der Gestalten und der malerischeren Gegenstände vortheilhafter als in S. M. delle Grazie, wenn er auch nicht gerade bedeutenden Erfolg erreicht: Mailand. Ambrosiana.

Es sind zunächst zwei Lünetten, jede mit drei stehenden Heiligen, sowie verschiedene Figuren an dem Kreuzgewölbe und in den Fensterleibungen; ferner Wandbilder, von denen hauptsächlich eine Darstellung des vom heil. Antonius bewirkten Teufelzwanges, die Communion desselben mit seinen Schülern und seine wunderbare Speisung durch Engel Erwähnung verdienen. Mailand. S. P. in Gessate.

Die Gruppe mit dem besessenen Mädchen auf dem erwähnten Bilde zeigt in Formgebung, Zeichnung und Technik grosse Uebereinstimmung mit den Marien auf der Kreuzigung; bei den übrigen Gegenständen beschränkt sich dieselbe auf die allgemeine Anordnung und auf die Linien einer Landschaft. Möglich, dass Buttinone

[97] Giovanni Montorfano wird auch als Maler zweier Bilder für S. Benigno a Capo di Faro und als Meister des Intaglio erwähnt. s. Alizeri, Soc. Ligure A° XIV (vgl. Arch. stor. ital. 1872 XV. 176).

[98] Calvi II. 250 schreibt sie dem Borgognone zu.

[99] Ersteres ist die Meinung der Herausgeber des Vasari-Lem. VI, 107, letzteres die Passavants im Kunstblatt 1838 N. 67, vgl. auch Calvi II. 107 und 116. 117. Die Kapelle ist die dritte links beim Eingang.

und Zenale den Auftrag für diese Fresken überkommen hatten, ausgeführt sind sie jedoch allem Anschein nach von Montorfano.

In Ambrogio da Vigevano, den wir bereits als Genossen des de' Motti in Cantu i. J. 1514 kennen lernten, haben wir, obwohl strenge Beweise fehlen, doch wahrscheinlich einen der bei Lomazzo erwähnten Bevilacqui. Es waren zwei Brüder dieses Namens, Ambrogio und Filippo, als Partner in Mailand thätig, von denen jedoch nur der erste bedeutenderen Ruf gewann.[100] Er malte i. J. 1486 eine Charitas und Darstellungen über das Thema der Nächstenliebe an der Stirnseite des Mailänder Armenhauses und empfing einige Zeit lang Gehalt im Dome. Von seinen Werken ist uns jedoch nur ein einziges bekannt geworden, das Madonnenbild in der Brera, auf welchem er „Liberale" beigenannt ist:

Mailand, Brera. Maria thront mit dem nackt auf ihrem Schoosse stehenden Kinde, welches nach links hin segnet, wo Petrus Martyr den knieenden Stifter empfiehlt, während rechts König David steht.[101] Die Inschrift lautet:

. IO . AMBROSIVS . D . BEAQIS .
DICVS .LIBERALS . PINXIT
1 . 5 . 02.

Die Unbilden, welche die Tafel erfahren hat, können nicht über die Schwäche der Leistung täuschen; es ist eine kalte verwaschene Malerei, der man den Einfluss Borgognone's ansieht. Sie führt uns zu der Vermuthung, dass Bevilacqua der Maler des Berlin, Museum. im Berliner Museum bisher unter Bramantino verzeichneten Madonnenbildes mit Anbetenden sei.[102] Bezüglich des Stefano de' Magistri, des Stefano de' Fedeli, des Gottardo Scotto und Iacopo Vismara vermögen wir nichts Näheres beizubringen.

Bernardino de' Conti (de Comitibus) gehört zu den von der Kunstgeschichte nicht weiter beachteten Nachfolgern des Zenale. Das Museum zu Berlin besitzt von ihm ein mit Namen und Jahrzahl 1499 beglaubigtes männl. Brustbild (einen Prälaten in

---

[100] Lomazzo, Tratt. 405.

[101] Mailand, Brera N. 474 (375), Holz, h. u. br. 1,36, Fig. ungefähr 1/2 lebensgr. vgl. Calvi II, 236.

[102] Berlin, N. 1137 vgl. oben S. 32 und bezügl. Bevilacqua's überhaupt Calvi II, 233 ff., wo auch die Angabe Rio's zurückgewiesen wird, dass Ambrogio mit seinem Bruder in der Certosa gearbeitet habe.

braunem Haar mit rother Kutte und Kappe auf schwarzem Grund)[103], ein herbes trüb gefärbtes Gemälde mit erdigen Tönen in den Schattenpartien des Fleisches. Gleiche Behandlung zeigt die ebenfalls dem Stil der Schulen Zenale's und Gian' Pedrini's verwandte Madonna in Schleissheim (Maria in Seitenansicht gesehen, dem Kinde die Brust reichend, dahinter ein Fenster, auf dessen Sims eine Blumenvase steht, mit Ausblick auf Landschaft). Das Bild, stark verrieben, gilt für Garofalo's Werk, ist aber Original einer Wiederholung von schwächlichem Charakter, welche sich in der Gall. zu Bergamo befindet und die Inschrift „Bernardinus de Comitibus pinxit 1501" trägt.[104] Auf beiden Bildern sieht man den Knaben, welcher sich umschaut, vom Rücken und die Zeichnung hat viel mit der der Madonna Litta in Petersburg gemein, welche dem Lionardo zugetheilt worden ist, richtiger aber dem Zenale zu lassen ist (s. oben). Bernardino Conti ist ein gering begabter Maler, der jedoch mit recht gutem Erfolg Compositionen bedeutenderer Meister zu wiederholen und zu verwenden verstand. Die Vergleichspunkte der Madonna Litta in Petersburg mit derjenigen in Schleissheim sprechen hierfür, und wir haben bereits eine der Copie sich nähernde zweite Wiedergabe des petersburger Bildes in der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand erwähnt, welche Bernardino's starres Impasto und seine trübe Farbe in Verbindung mit melancholischem Ausdruck an sich trägt.[105] Derselben Gruppe und auch von derselben Hand begegnen wir ferner in der Gall. Borromeo in Mailand (wo der Hintergrund zwei Fenster enthält) und in einem Ovalbilde auf Schloss Blenheim, welches ehemals für Lionardo erklärt, dann für Boltraffio in Anspruch genommen war.[106] Der nämlichen Kategorie gehört sodann, wie wir glauben, eine Verlobung der heil. Katharina in Bergamo an[107], von welcher

Berlin, Museum.

Schleissheim Gall.

Bergamo, Stadtgall.

Mailand, Gall. Borr.

Blenheim, Schloss.

Bergamo.

103 Berlin, N. 55, Holz, Profil nach links, lebensgr., links bezeichnet: „ME FECIT B'NARDINVS DE COMITIBVS" (offenbar übermalt), rechts

„ETATIS . ANNORVM XLVII . MCCCCLXXXXVIIII . DIE . XV . MARTII"

Erwähnt wird Bernardino de' Conti auch bei Orlandi, Abecedario pittorico, Bologna 1733.

104 Schleissheim N. 453 (1115), h. 0,68, br. 0,49. Bergamo, Gall. Lochis-Carrara. Holz, h. 0,60, br. 0,44.

105 vgl. oben S. 40 Anm. 96.

106 vgl. Waagen, Treasures III, 122; das Bild ist stark übermalt.

107 Bergamo, Gall. Loch.-Carr. N. 288.

London, Dudley House. eine Copie in Halbfiguren mit Hinzufügung des Hieronymus unter Lionardo's Namen in der Sammlung des Earl Dudley existirt.

Ausser dem Foppa erwähnt Lomazzo noch zwei lombardische Maler mit dem Namen Vincenzo: Civerchio, den er „il vecchio" zubenennt, und Bressano. Ersterem gibt er die Darstellungen der Wunderthaten des Petrus Martyr in S. Eustorgio und Fresken im mailänder Schloss, bei dem andern begnügt er sich mit Betonung seines Talentes für Fries- und Blätterornamente.[108] Der Untergang der meisten Malereien des Civerchio von Mailand erschwert die Feststellung seiner künstlerischen Persönlichkeit ungemein, aber wir haben immerhin einigen Anhalt, um Lomazzo's Angaben zu prüfen. Zu den wenigen erhaltenen Ueberbleibseln gehören Bildnisse der Kirchenväter in S. Eustorgio, und diese, in Rundfeldern gezeichnet, aus denen sie wie durch Fenster in steiler Verkürzung herabschauen, entsprechen in dieser Hinsicht den Apostelbüsten in der Apsis der Eremiten-Kapelle zu Padua so sehr, dass man in hohem Grade versucht ist, ihre Ausführung dem Foppa zuzuweisen, von dem wir sahen, dass er in seinem Sebastiansbilde den Geschmack der Anordnung und der Staffage des Mantegna entschieden nachahmte. Es erweckt wenigstens Misstrauen, dass zwei Maler des Namens Vincenzo in Mailand thätig gewesen sein sollen, die ihre bestimmenden Eindrücke bei den Paduanern empfangen hätten, und dieser Zweifel wird bestärkt, wenn man sich klar macht, dass es ausser den ebengenannten in Mailand keine Fresken weiter gibt, die man mit solchen des Foppa zusammenstellen könnte, und dass eben diese Stücke in S. Eustorgio trotz aller Unbill, die sie erfahren haben, doch noch Spuren der wohlgefälligen Färbung und der Naturtreue an sich tragen, welche den Figuren des Vincenzo Foppa eigen sind. Andrerseits steht jedenfalls der Maler dieser Kirchenväter ebenso

Mailand. S. Eustorgio.

[108] Lomazzo. Tratt. 317 und 405; bei Vasari VI, 106 wird er als Vincenzo Verchio aufgeführt und als Bresciauer bezeichnet.

wie Civerchio Bressano ausser Frage, wenn es gilt, die Wandgemälde der Antonius-Kapelle oder das sogen. Altarstück der Obiani in S. Pietro in Gessate zu benamsen, an denen wir schon oben die Manier des Montorfano, des Francesco de' Vico und andrer Maler ihrer Zunft aufgewiesen haben.[109]

Unter Vincenzo Bressano haben wir wahrscheinlich den Maler zu denken, welchen der Anonymus des Morelli als „Civerto von Crema, genannt il Forner" bezeichnet[110], und welcher zuerst i. J. 1493 in Brescia als Nachfolger Foppa's auftritt. Er arbeitete 4 Jahre an der Decoration des Chores im alten Dom, welche längst zu Grunde gegangen ist[111], und seine Namensinschrift wird auf einem Tafelbilde in S. Barnaba daselbst gelesen, nur dass dasselbe in seiner jetzigen Ueberpinselung, die auch die Signatur mitbetroffen hat, nicht beweiskräftig erscheint:

Das Hauptbild stellt den heil. Nikolaus dar, welcher auf einer Krystallkugel steht, innerhalb deren sich ein Dämon windet, über dem Haupte des Heiligen wird von einem Bischof und einer heiligen Frau die Krone gehalten und 4 Engel beten ihn an; die Lünette oberhalb enthält den von Maria und Johannes gestützten Heiland; auf den Flügelstücken sind in Landschaften von sehr reicher Ausstattung die Heiligen Sebastian und Rochus dargestellt, und auf dem Kleidersaume des letztern steht in frisch vergoldeten Buchstaben: „OPVS VINCENCIV DE CREMA 1495."[112] Brescia, S. Barnaba.

Die Zeichnung ist sicher und kantig, aber in den Gliedmaassen sehr dürftig, der Ton trüb und rauh und in den Fleischtheilen von dem olivenfarbigen Stich, welcher bei Liberale von Verona auffällt. Glaubwürdigeres Zeugniss seiner Thätigkeit in Brescia i. J. 1504 haben wir in S. Alessandro:

Eine Pietà in sehr reich behandelter landschaftlicher Staffage, nur zu herb in dem Gegensatze des dunklen Grundes zu den grünen Bäumen: Maria beugt sich über den in ihrem Schooss ruhenden Leichnam, dessen Füsse Magdalena umfasst, Paulus blickt über Maria's Brescia, S. Alessand.

[109] vgl. Lomazzo a. a. O., Carlo Torre, Ritratto di Milano 319. Lattuada, Descriz. di Milano, Calvi II, 207 und Passavant Kunstblatt 1838 N. 67 sowie Anm. zu Vasari VI, 197.

[110] Anon. d. Mor. 55.

[111] s. Bald. Zamboni, Memorie intorno alle pubbl. fabbriche di Brescia. Br. 1778.

[112] Brescia, S. Barnaba; durch die Hauptfigur geht ein senkrechter Sprung, die Goldgründe sind neu.

Schulter, links steht der klagende Johannes und im Hintergrunde der nackte Adam als Sinnbild der alten Sündhaftigkeit. In der Staffel sind Darstellungen aus der Leidensgeschichte gegeben. Ein Zettel enthält die Inschrift: „VINCENTIVS CREMENEÑS [monogram] MDIIII.[113]

Die Wirkung der an sich kunstvollen Gruppe leidet durch den Mangel an Schatten Eintrag, die Zeichnung ist bei aller aufgewandter Sorgfalt weder entschieden noch fehlerfrei und besonders die Gliedmaassen lassen feineres Formgefühl vermissen; die Gewänder sind ziemlich gedankenlos in eckige Falten zusammengeschoben und während bei ihnen bleiche Lokaltöne vorherrschen, ist das Fleisch erdig braun, beides aber flau und körperlos vorgetragen; auch die sonst nicht ohne Geist entworfene Predelle zeigt diese Eigenschaften. — Derselben Zeit und wohl auch derselben Hand gehört die Grablegung Christi in der Capp. del Sacramento zu S. Giov. Evangelista an, eine Composition von 9 Figuren in Landschaft mit Golgatha im Hintergrunde, welche dem Giovanni Bellini zugeschrieben wird.[114] Obgleich Civerchio, wie man annimmt, die Gunst erfuhr, Freibürger von Brescia zu werden[115], ist er doch nicht dort sesshaft geblieben, sondern ging nach der Uebergabe Cremona's an die Venezianer (1507) dorthin, wo er alsbald den Auftrag ausführte, den unvermeidlichen Schutzpatron Markus zwischen den allegorischen Figuren der Gerechtigkeit und Mässigung zu malen, den jedoch zwei Jahre später der französische Gouverneur Ricaud durch das Wappenschild Frankreichs verdrängte.[116] Andere Arbeiten gingen zu Grunde.[117]

Brescia. S. Giov. Evangelista.

Crema, Dom.

Von seinen Werken in Crema ist das früheste ein Altarstück

---

[113] Die kleinen Bilder in der Umrahmung des unter Fiesole's Namen in S. Alessandro befindlichen Verkündigungsbildes vermögen wir dagegen nicht als Produkte Civerchio's anzuerkennen.

[114] vgl. Band V, 196.

[115] In diesem Sinne deutet man die auf seinen Signaturen vorkommende Bemerkung „Civis Brixiae donatus".

[116] s. Ridolfi, Marav. II, 163.

[117] So eine Verkündigung auf den Orgelthüren und eine geschnitzte Figur des heil. Pantaleo im Dom zu Cremona (Anon. d. Mor. 55, Ridolfi II, 163), eine andere Maria mit Gabriel in den Schildbögen sowie ein Gottvater im Tragstein des Chorbogens nebst mehreren Figuren, darunter Hieronymus, in Kapellen zu S. Bernardino und Bilder in S. Giacomo zu Crema (Calvi II, 210). — In der Gall. zu Brescia befindet sich ein angebl. Bild Civerchio's (Eigenthum des Sign. A. Cavalli): Anbetung des Kindes durch Maria und eine Heilige, dahinter stehend Joseph, innerhalb einer Ruine, mit Monogramm [monogram]. Holz, Temp. h. 1,84, br. 1,40 (nicht v. d. Verf. gesehen).

im Dom (der heil. Sebastian zwischen Rochus und Christophorus, durch Monogramm und Namensinschrift bezeichnet), welches er 1519 um 29 Dukaten für die Familie Braguti gemalt hat[118], und welches der Behandlung nach nicht sehr von dem v. 1504 abweicht. Dagegen erkennt man an seinem Madonnenbilde im alten Dom zu Palazzuolo schon eine leichte Stilwandelung:

Den Hauptheil bildet die Jungfrau mit dem Kinde umgeben von 2 Engeln, die am Throne stehen, der linke Flügel enthält Johannes den Täufer, der rechte den heil. Fidelis, oben in Halbfig. Katharina und Magdalena, auf den Pilastersockeln die Heil. Sebastian, Augustin und Rochus, in der Predelle die Geburt Maria's, die Enthauptung des Johannes und die Tochter der Herodias; auf Zettel das Monogramm und die Inschrift: Palazzuolo, Dom.

„VICENTIVS CIVERCHIVS DE CREMA PINXIT MDXXV."[119]

Wie auf früheren Gemälden, so zeigt sich auch in diesem aus dem Jahre 1525 an etlichen Figuren und in der Gewandung noch Eckigkeit und Gezwungenheit; besonders ist dies bei der Johannesfigur der Fall; die Frauengestalten lassen meist das Bestreben nach Befreiung aus den alten Schranken und nach einer gewissen Anlehnung an Romanino erkennen; indess noch immer bringt er es in Faltenwurf und Farbe nicht zu Fluss und Fülle. Besonders ergiebig war für Civerchio das Jahr 1526, in welchem er u. a. den Auftrag übernahm, Bildnisse von bedeutenden Bürgern in der Stadthalle zu Crema al fresco zu malen[120]; und um dieselbe Zeit hatte er ein altes wunderthätiges Bild der Pietà im dortigen Dome wiederherzustellen.[121] 1531 entstand der „Tod Maria's" für dieselbe Kirche und andere Bilder, welche auf Monte di Pietà gekommen sind.[122] Seine späteste beglaubigte Leistung ist die ursprünglich für S. Marta in Crema 1539 ausgeführte Taufe Crema, M. di Pieta.

---

[118] Crema, Dom, am 2. Altar links vom Portal, Holz, Oel, Fig. lebensgr. Bez. „Vincetius Civertus Cremsis civis Brixie Donatus faciebat" und [Monogramm] (doppeltes V mit C) „DXVIIII" vgl. Calvi II, 212.

[119] Palazzolo bresciano, Holz, lebensgr. Figuren. vgl. Calvi II, 213. Das Bild hat bei der Herausnahme aus dem alten Rahmen und bei der Versetzung vom Hochaltar in die Sakristei einige Proceduren durchgemacht, die starke Spuren hinterlassen haben.

[120] s. Ridolfi, Marav. II, 163 und Calvi II, 213, welcher unter den Porträts das des Feldhauptmanns Venturino Benzoni nennt. Spuren dieser Fresken sollen noch in einem Lokal bemerkbar sein, welches (1865) zu Postzwecken diente.

[121] Anon. d. Mor. 55.

[122] Calvi II, 212.

Lovere. Sml. Tadini. Christi, welche jetzt der Sammlung Tadini in Lovere angehört.[123] Hier verräth sich in der nachlässigen Behandlung und in der starken Steigerung früherer Mängel der Einfluss des Alters und der Bequemlichkeit. Eine Madonna mit Kind zwischen Stephanus und Laurentius in derselben Gallerie, mit etwas abweichendem Monogramm ist entweder irrthümlich unter dem Namen des Carlo Urbino verzeichnet, oder beweist, dass dieser Civerchio's Schüler

Bergamo, Stadtgall. gewesen ist.[124] Ein zweites Beispiel mit ähnlichem Merkmal bietet das Bildniss eines heiligen Mönches in der Stadtgall. zu Bergamo, dessen ursprüngliches Aussehn übrigens durch Uebermalungen entstellt ist.[125] — Vermuthlich ehe sein Stil zu der Schwäche herabsank, die wir in Lovere wahrnehmen, hatte Civerchio die 15 Scenen zum Leben der Psyche gemalt, von

Crema, Casa Carioni. denen noch Spuren in dem jetzt Casa Carioni (früher Vilmareà) genannten Hause zu Crema vorhanden sind.[126] Der Geschmack dieser Compositionen und der Büsten von Männern und Frauen, welche die Dekoration vervollständigen, lassen vermuthen, dass er die Benutzung von Zeichnungen Giulio Romano's nicht ver-

Crema, S. Andrea Casa Zurla. schmähte. In S. Andrea derselben Stadt finden wir noch eine Dreieinigkeit mit schemenhaften Engeln und in Casa Zurla einen Fries, der um 1540 von Civerchio gemalt sein soll.[127] In der weiland Samml. Northwick zu Thirlestaine-House war dem Meister eine Anbetung des Christuskindes durch 4 Heilige zugeschrieben.[128]

Die alte Langobardenstadt Pavia konnte, wenn auch unter den Sforza's sehr begünstigt, bei der zunehmenden Bedeutung Mailands nur einer kleinen Zunft heimischer Künstler Beschäf-

[123] Lovere, Samml. Tadini: Johannes giesst das Wasser auf das Haupt Christi aus, drei Engel halten dessen Kleider zu Seiten des Stromes, am Himmel die Taube und Engelknaben, bez. auf Zettel: „VICENTIVS CIVERCIVS DE CREMA CIVIS BRIXIE DONATVS FECIT I. D. XXXVIIIJ."

[124] Das auf dem Bilde befindliche Monogramm weicht in sofern von dem gewöhnlichen des Civerchio ab, als das C hier mitten in die Kreuzung der beiden V gesetzt ist.

[125] Bergamo, Loch.-Carr., Temp. auf Holz; das Monogramm stellt hier ein aufgerichtetes V mit C in der Mitte dar.

[126] s. Anon. d. Mor. 56.

[127] s. Calvi II, 214—216.

[128] vgl. Waagen, Treasures III, 200.

tigung geben. Diese aber wurden nicht übersehen, als Lodovico Moro das Rundschreiben wegen Herrichtung des Palastes von Porta Giovia erliess, denn in der buntgemischten Künstlergesellschaft, welche damals aufgeboten ward, finden sich nicht weniger als 8 in Pavia wohnhafte Maler; ein neunter aus Pavia gebürtig lebte in Cremona[129]; aber nur vier von ihnen sind mit ihren Leistungen bis zu uns gedrungen.

Agostino da Vaprio, wahrscheinlich jener nach Mailand entbotene Agostino del Maestro Leonardo, wäre sonach als Schüler des Leonardo da Pavia anzusehen, von welchem ein ärmlich alterthümliches Madonnenbild mit 4 Heiligen aus d. J. 1466 im Palazzo zu Genua existirt.[130] Agostino gehört einer zahlreichen Künstlerfamilie an, von deren übrigen Mitgliedern jedoch nur Kunde erhalten ist.[131] In S. Primo zu Pavia haben wir ein aus drei mit Bögen überhöhten Theilen bestehendes Altarstück (Madonna zwischen Johannes und einem Prior, der den Stifter empfiehlt) v. J. 1499, welches ihn in den Engherzigkeiten des veralteten Stils befangen zeigt[132], und ausserdem ähnelt seinem Stile das Ueberbleibsel eines Fresko's der Krönung Maria's aus S. Francesco di Paola.[133] Obwohl er hart am Ende des Jahrhunderts gearbeitet hat, bewahrte er Etwas von der Kunstsprache des Foppa und Civerchio in einer an Borgognone sich anlehnenden modernen Gestalt.

Genua, Palazzo.

Pavia. S. Primo.

Anfänglich gleichfalls dem Borgognone verwandt, welchem eins seiner Bilder, die Madonna in Casa Bottigella in Pavia noch heute zugeschrieben wird[134], war Bernardino Rossi (de Rubeis), den der Ruf nach Mailand 1490 bei einer Arbeit in Castel S. Gio-

---

[129] s. Calvi II, 242.

[130] Genua, Palazzo, Temp. auf Leinw. Maria thront zwischen Franciskus, Clara, Joh. dem Täufer und einem Bischof, an der Thronstufe die Inschrift: „OPVS LEONARDI DE PAPIA 1466."

[131] s. oben und vgl. Calvi II, 91. 96. 97. 101. 102. 194.

[132] Pavia, S. Primo. In einem Giebelstück die Gestalt Gottvaters, sämmtliche Bilder auf Goldgrund, die Figuren ½ lebensgr., an der Basis des Hauptttheiles die Inschrift: „Hoc opus fecit fieri D. io. ambrosius de Podio qui ex voto facto beato Io. Philippo de Faventia liberatus fuit a mortali infermitate 1498 die 9 Septembris Augustinus de Vaprio pinxit 1498 die 4 Aprilis." (neuen Stils 1499).

[133] Pavia, jetzt in der Elementar-Malschule; es sind nur noch die Gestalt Gottvaters und 2 Engelgruppen erhalten.

[134] vgl. oben S. 51 und Calvi II, 242.

vanni bei Piacenza ereilte. Er verfiel schliesslich in die Nachahmung der Lionardesken, ohne sich indessen je über die Mittelmässigkeit zu erheben. Sein Marien-Fresko in S. Maria della Pusterla in Pavia v. J. 1491 hat bei wohlgefälligen Körperverhältnissen einen steifen Anstand der Haltung.[135] In den spätesten Wandbildern, die er zwischen 1498 und 1508 in der Certosa ausgeführt hat, ahmt er den Luini nach, besonders gilt dies von der Gottvaterfigur mit Propheten und der Verkündigung an der Vorderwand der Halle, welche zum grossen Hofe führt.[136]

Pavia. S. M. della Pusterla.

Pavia, Certosa.

Lorenzo de' Fasoli von Pavia, der im Rundschreiben v. 1490 an erster Stelle genannt ist, wanderte im Beginn des 16. Jahrh. an die ligurische Küste und wurde in Genua zünftig. In welcher Richtung er sich vordem bewegt hat, vermögen wir nicht zu sagen, später zeigt er nahe Beziehung zu den Vorbildern des Brea. Die Kirche des Klosters der Clarissinnen in Chiavari besitzt ein Altarbild von ihm aus d. J. 1508, welches die Kreuzabnahme mit den Heil. Clara, Bernardin, 11 Nonnen und dem Stifter mit Weib und Kindern zum Gegenstande hat.[137] Einige Jahre später (1513) malte er für eine Kirche in Savona die Madonna nebst den Marien der Bibel mit ihren Angehörigen; das Bild befindet sich jetzt im Louvre[138] und zeigt dieselbe Gattung von Gestalten und Gesichtern, welche Brea von Panetti und anderen Nachfol-

Chiavari, S. Chiara.

Paris, Louvre.

[135] Pavia, die Kirche ist jetzt Seminar: Maria sitzt, im Profil gesehen, zwischen einem Mann und einer Frau, welche zu ihren Füssen knieen, neben ihnen ein stehender Heiliger; auf Zettel die Inschrift: „Fecit fieri Antonius de Putiis de anno MCCCCLXXXXI BNARDINVS DE RVBEIS PINXIT.“ Die kleine Klosterkirche von S. M. della Pusterla enthält grau in grau gemalte Dekorationen, welche ebenfalls dem Rossi anzugehören scheinen, vgl. Calvi I, 264.

[136] Pavia, Certosa. Untergegangene Fresken Rossi's daselbst führt Calvi II, 264 auf, wo auch auf Gewähr des Anon. di Brera andere i. J. 1511 in Vigano, einer den Karthäusern von Pavia zugehörigen Kirche, von ihm ausgeführte Malereien erwähnt sind.

[137] Chiavari, S. Chiara; das Datum lautet auf den 30. Sept. 1503, vgl. Santo Varni, Appunti artistici sopra Levante, Genua 1870, S. 34.

[138] Paris, Louvre N. 237, Maria sitzt mit dem Kinde auf dem Schoos, neben ihr Joseph, hinter ihr Anna mit ihren drei Männern, auf der einen Seite der Jungfrau Maria Cleophas und ihre Kinder Thaddaeus, Jakobus der Jüngere und Joseph Justus, daneben ihr Gatte Alphäus; auf der andern Seite Maria Salome mit Zebedäus und ihren Kindern Jakobus d. Aelteren und Joh. d. Evangelisten (die Namen sind über den Köpfen oder auf Bändern eingeschrieben); bez. „LAVRENTIVS PAPIEN . FECIT . MDXIII.“ Holz auf Leinw. übertragen h. 2,02, br. 1,44. — Dieselbe Composition, im Stil der Schule des Macrino d'Alba findet sich im Dom zu Asti, vgl. G. B. Spotorno, Stor. letteraria della Liguria, Genua 1824—25 Vol. IV, 203.

gern des Lorenzo Costa entlehnt hatte, und die wir namentlich in der Schule des Macrino d'Alba wiederfinden; Ausstattungsstücke und Säume sind in der Weise des Mazone von Alessandria vergoldet. Fasolo bringt es hier nur zur Wirkung kühler Symmetrie, Haltung und Ausdruck der Figuren haben einen ruhigen Ernst, der an Leblosigkeit streift, die Zeichnung des Umrisses ist sorgfältig, die Behandlung langweilig. — Von einem Sohne Lorenzo's Namens Bernardino Fasolo erfahren wir durch eine Urkunde, welche zugleich ausweist, dass der Vater i. J. 1520, wo ersterer als Mitglied der Malergilde in Genua genannt ist, nicht mehr am Leben war.[139] Auch von ihm besitzt die Sammlung des Louvre ein beglaubigtes Madonnenbild v. J. 1518, welches entschiedenes und unverächtliches Streben nach der Zartheit der Lionardesken verräth, wenn es auch hinter deren Erfolgen zurückbleibt.[140] Eine andere Halbfigurencomposition der heil. Familie von sehr ansprechender Gruppirung (Joseph mit Maria gemeinsam in einem Buche lesend, während das Kind in den Armen der Mutter schläft) befindet sich im Museum zu Berlin.[141] Die Figuren sind ziemlich

Paris, Louvre.

Berlin. Museum.

[139] Santo Varni. Appunti artist. S. 118. 119 theilt die Urkunde eines Vergleichs zwischen der Gilde der Maler und Goldschläger in Genua v. 12.—17. Juli 1520 mit, welche „Bernardinus Faxolus qm. laurentii" vollzog, vgl. ferner über seinen Aufenthalt in Genua Spotorno a. a. O. IV, 202. 203.

[140] Paris, Louvre N. 189: Maria in ¾ Ansicht mit niedergeschlagenen Augen das Kind im Arm haltend, vorn Blumen und andere Pflanzen, Hintergrund Berge, bez. „BERNARDINVS . FAXOLVS . DE PAPIA . FACIEBAT 1518 †." Holz, h. 1,38, br. 0,83. Das Bild befand sich früher in der Samml. Braschi in Rom, s. Lanzi II, 491.

[141] Berlin, Museum N. 209, unter Fasolo. Hintergrund grüner Vorhang und Landschaft. Holz, h. 0,58, br. 0,51. — Wir verzeichnen noch folgende, dem Altarbild des Louvre stilverwandte Bilder: in Pavia, S. Marino am 1. Altar rechts: Maria und Joseph eine Decke vom Kinde hinwegnehmend, hinten links Joh. d. Täufer, rechts Joachim, Hintergr. Architektur, lebensgr. Figuren, schadhaft. In der Kapelle, zu welcher der Altar gehört, sind ferner Fresken von demselben Schulgepräge enthalten: Geburt Christi, Verkündigung und Paare von Heiligen (etliche davon zerstört); am Gebälk des Eingangsbogens die Tugenden (abgekratzt und übermalt). Sehr ähnlich diesen Produkten ist sodann ein Altarstück im Chor daselbst: Maria m. K. zwischen dem knieenden Hieronymus und dem stehenden Täufer, Hintergrund Landschaft, Pfeiler und grüner von Engeln gehaltener Vorhang; das Bild hat eine lange Inschrift und die Jahrzahl 1521. — Dieser Kategorie gehören ausserdem an: Pavia S. Teodoro: Fresken im Querschiff von 1514 mit Darstellungen zur Legende des heil. Theodor (übermalt); in S. Francesco: 6. Kapelle rechts: Maria Magdalena eine weibliche Gestalt unterstützend, welche die Geberde des Segnens macht, rechts ein stehender und ein knieender Jüngling und ein Bischof (Holz, Figuren ⅓ lebensgr.); Sammlung Malaspina: der heilige Hieronymus, Holz, h. 1,57, br. 0,93.

trocken und flau, aber die Behandlung ist frei und ähnelt der Weise des Pier Francesco Sacchi; beiden Bildern fehlt es an Klarheit und Licht.

Antonio della Corna, obwohl 1490 aus Cremona citirt, ist unbedenklich für identisch zu erklären mit jenem Antonio von Pavia, den wir schon im Zusammenhang mit Mantegna erwähnt haben. Er gehörte zu den schwachen Talenten, welche sich an den grossen paduanischen Meister anvetterten ohne viel mehr als das „Dogma seines Stiles" davon zu tragen. Die Signatur des einzigen Bildes, welches seinen eigentlichen Namen aufweist, spricht dies geradezu aus. Dieses — Bestandtheil der Sammlung Bignami in Casal Maggiore — enthält einen Gegenstand, der selbst für eine bedeutende Künstlerkraft fast unüberwindliche Schwierigkeit hatte:

Casal Magg. Samml. Bignami.

Es ist die Geschichte von einem Heiligen Namens Julian, welcher in dem Wahne, sein Weib mit einem Fremden im Ehebruch zu ertappen, die eigenen Aeltern ermordete: Man sieht einen Wüthenden, welcher über das im Bett liegende Paar herfallend die Frau bereits erdolcht hat, wie ihre Halswunde lehrt, und im Begriff ist, den Mann zu ermorden; ein Weib, welches hinter ihm steht, ist Zeuge der That; den Hintergrund bildet eine triumphbogenartige Wandöffnung, durch welche hindurch man in der Ferne die Kreuzigung und das Martyrium des Evangelisten Johannes erblickt. Das Bild trägt die Jahrzahl CƆCCCCLXXVIII und die Inschriftverse:[142]

„HOC Q. MANTENEE DIDICI SVB DOGMATE CLARÌ
ANTONI CORNE DEXTERA PINXIT OPVS."

Die Gelegenheit zur Entwicklung stärksten dramatischen Affektes und kühner Verkürzungen, welche bei den Opfern des grausigen Missverständnisses sattsam angebracht sind, hat sich della Corna nicht entgehen lassen, aber die Wirkung der That auf den unglücklichen Mörder vermochte er nicht auszudrücken, und das Ganze offenbart fast völligen Mangel an künstlerischer

[142] Casal Maggiore, Samml. Bignami, ehemals in der Gall. Averoldi in Brescia, Holz, Temp., Fig. 1/2 lebensgross. Das Datum, in den Medaillen des Bogens angebracht, ist erneut. G. B. Zaist, welcher das Bild besessen hatte, gibt in seinen Notizie stor. de' pittori etc. Cremonesi, edt. A. M. Panni, Cremona 1774, I, 38 eine Beschreibung desselben und fügt ebenfalls die Jahrzahl „MCCCCLXXIII" hinzu.

Gestaltungskraft, wofür nur die Grimasse der unerfreulichen Seite von Mantegna's Kunst eintritt. — Ausser den schon früher erwähnten Bildern in Mantua, Verona, Piove und Genua mag ihm auch ein angeblicher Mantegna der Gall. Malaspina in Pavia (Madonna mit den beiden Antonius v. J. 1491), sowie eine Pietà mit 4 Heiligen und ein Crucifix zwischen dem knieenden Stifterpaare und ihren Schutzheiligen, auf zwei Pfeilern der Kirche del Carmine daselbst angebracht, zuzuweisen sein, welche dieselbe hässliche Uebertreibung mantegnesker Charakteristik an sich tragen.[143]

Pavia, Sml. Malaspina. Carmine.

Hieran reihen sich noch: Donato von Pavia, welcher am Ende des 15. Jahrh. gelebt hat und von dem wir im Hospital zu Savona eine Darstellung des gekreuzigten Christus, von 4 Engeln umflattert, zwischen Maria, Johannes und Magdalena kennen[144], und dessen Landsmann Bartolommeo Bononi, der durch eine Madonna mit zwei Heiligen im Louvre vertreten ist.[145] In der Schwäche ihrer Leistungen einander gleich unterscheiden sie sich dadurch, dass der erstere manche Züge des alten umbro-sienesischen Typus mit Anlehnung an Borgognone verbindet, während der andere sich der modernen Weise des Pier Francesco Sacchi nähert.

Savona, Hospital.

Paris, Louvre.

Pier Francesco Sacchi aus Pavia, von Lomazzo irrthümlich den unter Francesco Sforza thätigen Mailändern beigezählt[146], gehört vielmehr mit allen seinen Arbeiten ins 16. Jahrhundert. Sein frühestes uns bekanntes Bild — Abschied Joh. d. Täufers von seinen Aeltern — malte er 1512 für das Oratorium S. Maria

---

143 Die Madonna der Gall. Malaspina in Pavia, Leinw., Temp., h. 8 F. 8, br. 5 F. 7, lebensgr. Figuren, schon früher Band V. S. 442 erwähnt, hat die verfängliche Inschrift „ÆNDREA . MTINIÆ . PATAVNVS . PET . 1491“ und ist stark beschädigt, von trüber Färbung und schwerer plumper Figurenzeichnung. vgl. über Antonio da Pavia B. V. S. 445.

144 Savona, Hospital. Hintergr. Landschaft, auf Zettel bez. „Donatus comes bardus papiẽsis pinxit hoc opus.“, Temp., Leinw., Fig. lebensgr., trüb und schadhaft, schlecht gezeichnet unter Benutzung von Borgognone's gleichartiger Composition v. 1490 in der Certosa zu Pavia.

145 Paris, Louvre, Mus. Napol. III. N. 190: Maria thronend, neben ihr Franciskus und ein Bischof, der einen knieenden Franciskaner empfiehlt; auf Zettel an einem Baumstumpf bez. „OPVS BARTOLOMEI . BONONI] CIVIS PAPIENSIS 1507“ (aus S. Francesco zu Pavia). Holz, h. 1,68, br. 1,14. Die Figuren schwach und schlecht gezeichnet, die Färbung rauh und von steinartigem Körper.

146 Lomazzo, Tratt. 405.

zu Genua, wo er als Zunftmitglied beim Vergleich der Maler und Goldschläger 1520 betheiligt war[147], und von da bis 1527 haben wir eine Reihe beglaubigter Bilder in Berlin, Paris, Genua und Multedo:

Berlin. Berlin, Museum: Christus am Kreuz, links Maria die Arme ausbreitend und zum Beschauer gewendet, rechts Johannes die Hände rückwärts gestreckt und emporschauend; am Stamm des Kreuzes kniet Magdalena, neben Maria eine knieende Frau, neben Johannes ein Mann; im Mittelgrunde sieht man links den Zug nach Golgatha, rechts die Angehörigen Christi mit seinem Leichnam vor der Gruft, die Fläche des Hintergrundes nimmt ein See ein, welcher durch Schiffe belebt und von hügeligem Ufer mit Stadt eingeschlossen ist.[148] Am Kreuz auf einem angesiegelten Zettel die Inschrift:

Petri francī
fachi de pa
pia opus
1514.

Berlin. Ebenda: Hieronymus und Martin. Ersterer als greiser Mann inmitten des Bildes sitzend, in blauem ärmellosen Unterkleid mit rothem Mantel, der über die nackten Beine fällt, hat eben die Feder eingetaucht, um in seinen Schriften zu arbeiten, welche auf dem als Tisch benutzten Baumstumpf neben Tintenfass und Todtenkopf liegen, und wendet sich nach dem heil. Benedikt um, welcher in schwarzer Kutte mit Buch und Krummstab die Rechte erhebend zu ihm tritt; am Boden liegt der Kardinalshut und unter dem Tisch der Löwe, welcher eine Schlange betrachtet, die vor ihm aus den Steinen am Bache hervorkriecht, um einen Vogel zu fangen; links hinter Hieronymus der heil. Martin im Ritterkleid auf einem Schimmel, seinen Mantel zerschneidend, den ein bettelnder Mann gefasst hält. Im tieferen Mittelgrunde sieht man ein Kloster mit Kirche, aus welcher Hieronymus einer mit dem Löwen auf ihn zukommenden Karavane entgegengeht; der ganze Vordergrund wimmelt von Gräsern und Kräutern, im Hintergrund erheben sich schroffe Berge mit Burgen von Grün durchsetzt.[149]

Paris. Paris, Louvre: Die 4 lat. Kirchenväter mit den Symbolen der Evangelisten in offener, von reichgeschmückten Pilastern getragener Säulenhalle um einen marmornen Tisch sitzend: Augustin mit dem

---

[147] s. Raf. Soprani, Vite de' pittori etc. Genovesi (II. Ausg. von C. G. Ratti, Gen. 1768) I, 375 und Spotorno a. a. O. IV, 201, ferner Santo Varni, Appunti 119 (vgl. oben).

[148] Berlin, Mus. N. 53, Holz, h. 1,82, br. 1,50, aus der Samml. Solly, vermuthlich das Bild, welches Soprani a. a. O. in S. Francesco di Paola zu Nervi bei Genua kannte. Ueber Maria steht in Goldschrift. „Tolle me et redime te. Accipe filium meum et da pro te."

[149] Berlin, Mus. N. 116. Holz, h. 6 F. 4, br. 4 F. 11¾, aus der Sammlung Solly. Lange dem Zingaro zugeschrieben.

Adler, Gregor mit dem Ochsen, Hieronymus mit dem Engel, Ambrosius, welcher seine Feder schneidet und die Ruthe vor sich liegen hat, mit dem Löwen; auf einem Zettel die Inschrift: „PETRI . FRANCISCI . SACHI . DE . PAPIA . OPVS 1516."[150]

Genua, S. Maria di Castello: Tafelbild mit Bogenabschluss. Verherrlichung Maria's, welche man mit dem Kinde in einem von zwei alten Männern in den Wolken getragenen Sarkophag sieht, die Heiligen Joh. der Täufer, Antonius und Dominikus im Vordergrunde (lebensgr.); in der Staffel als Mittelbild der am Boden liegende Leichnam Christi, umgeben von den Heil. Margaretha, Hieronymus, Franciskus, Dominikus, Katharina und einer sechsten Figur; auf Zettel bez. „Pet. Francisci Sachi de Papia opus 1526. mense aprilis." Genua.

Multedo bei Genua, Pfarr-Kirche SS. Nazaro e Celso: Altarbild mit Bogenabschluss enthaltend die Grablegung Christi, 13 Figuren, und im Mittelgrunde Scenen aus der Leidensgeschichte, bez. „Petri Francisci Sachi de Papia opus 1527."[151] Multedo.

Obgleich nicht ohne Entwickelung, charakterisirt sich Sacchi doch in allen seinen Phasen durch die harte Buntheit seiner Färbung, welche fast alle Luftperspektive zerstört, und durch das kleinmeisterliche Behagen an der Staffage, die er mit grösster Peinlichkeit und unangemessener Vorliebe behandelt. Die Kreuzigung v. 1514 enthält fast empfindungslose steinerne Figuren, die nur zu einer Ceremonie versammelt scheinen, dabei ist die Fleischbehandlung trocken, der Gesammtton stumpf, der Vortrag weichlich, der Umriss schwer, die Zeichnung gezwungen und unfrei. Das zweite berliner Bild, wenn auch fast nur um seiner Durchführung willen interessant, zeigt einigen Fortschritt zur Geschmeidigkeit und zu modernem Fluss der Behandlung, aber hier stört

---

150 Paris, Louvre N. 371, Holz, h. 1,98, br. 1,67, ursprünglich für die Kirche S. Giovanni di Pré (nachmals S. Ugo) in Genua für die Famalie Salvaghi gemalt, s. Soprani a. a. O.

151 In der Sakristei daselbst ein kleines Tafelbild mit verschiedenen Darstellungen aus der Leidensgeschichte, einschliesslich der Kreuzigung von Sacchi; demselben Stil gehören ferner an: Pavia, Gall. Malaspina: der gekreuzigte Christus zwischen Maria, Johannes und Magdalena am Kreuzstamm, Fig. unter Lebensgr., sehr beschädigt; Pavia; S. Michele, 2. Kapelle: Fresken der 4 Kirchenväter, Evangelistenzeichen und Propheten an Decken, Bogen und Gesims; Paris, weil. Mündler'sche Samml.: Heilige Familie, Mailand, Brera N. 362: Heilige Familie, früher unter Solario's Namen; hier kommt jedoch ausser Sacchi auch Cesare Magno in Frage, ein schwacher Anhänger der lionardesken Manier, von welchem wir in der Kirche zu Saronno Fresken mit der Bezeichnung „Cesar Magnus faciebat MDXXXIII" und in Mailand im Besitz des Signor Baslini eine Madonna zwischen Petrus und Hieronymus mit der Inschrift „Cesar Magnus 1530" kennen.

ausser der Ueberladung namentlich der unangenehme Gegensatz übertrieben gesunder Carnation zu weich gestimmten Gewändern. Am meisten mangelt es seiner Assunta in Genua an malerischer Biegsamkeit, aber die Gestalt Maria's wie die der Zuschauer haben Etwas von der Gefühlszartheit, welche den Borgognone und die Umbro-Peruginesken von Bologna und Ferrara auszeichnet; das Fleisch ist wärmer gefärbt, Landschaft und Staffage weniger aufdringlich behandelt als früher. Das bedeutendste Bild unter den genannten ist die Kreuzabnahme in Multedo. Die den todten Heiland umstehenden Gruppen sind von wahrhaftem Schmerzgefühl durchdrungen, wenn auch Figurenbau und Geberdensprache weder fehlerlos noch schön genannt werden können. Sacchi ist vielfach als Lehrer des Moretto angesehen worden, weil man Typen und Zuschnitt der Ausstattung auf den Bildern Beider sehr ähnlich gefunden hat. Kein Zweifel freilich, dass an der Heiligengruppe in Berlin und den Kirchenvätern in Paris dieselbe kostümliche Behandlung zu bemerken ist wie auf Bildern des Lotto, Moretto oder Morone, aber dem Stile nach weichen sie wesentlich von einander ab und die Vergleichspunkte liegen blos auf der Oberfläche.

Sehr geringe Kunstthätigkeit scheint während des 15. Jahrh. in Lodi geherrscht zu haben. Der Aufruf des Lodovico Moro i. J. 1490 macht nur einen einzigen dortigen Maler namhaft: den Maestro Giovanni oder, wie man ihn genauer bezeichnen darf, Giovanni della Chiesa. Er wie sein Sohn Matteo sind offenbar bei umbrischen Miniaturisten in der Schule gewesen und hatten sich später in Berührung mit Borgognone entwickelt, mit welchem sie um 1493 in der Certosa von Pavia zusammengetroffen waren. In ihrer Vaterstadt malten sie für die Kirche der Incoronata eine Krönung der Jungfrau an der Wand der Vorhalle, Bilder am Orgelgehäuse und anderes, sowie wahrscheinlich auch Wand bilder in S. Lorenzo, diese wie jene jetzt meist verdorben.[152]

Lodi. Incoronata. S. Lorenzo.

[152] Ueber die Maler della Chiesa findet sich Näheres bei Cesare Cantù, Il-

Als Zeitgenossen der Brüder Chiesa haben wir noch den Albertino Piazza von Lodi, gewöhnlich Toccagni genannt, zu erwähnen, welchen Lomazzo irrthümlicher Weise in die Zeit der Regierung Francesco Sforza's setzt.[153] Die Urkunde über Vollendung eines von ihm unfertig hinterlassenen Gemäldes durch seine Söhne belehrt uns nicht nur über die Zeit seines Todes (vor 1529), sondern auch über sein Verhältniss zu Calisto da Lodi.[154] Wir haben von Albertino vor Beginn des 16. Jahrh. schlechterdings keinen Beweis selbständiger Meisterthätigkeit, wie denn auch sein erstes durch Namensaufschrift beglaubigtes Werk, das mehrtheilige für die Erben des Albertino Berinzaghi gemalte Altarstück in der Incoronata zu Lodi, nach 1513 entstanden ist. Die Annahme, dass er in der Regel gemeinschaftlich mit seinem Bruder Martino gearbeitet habe, wird durch die Bilder, die wir seiner Hand zugeschrieben finden, bestätigt. So lieferten beide Lodi. Incoronata. zusammen nicht nur jenes Altarstück, sondern auch Fresken in S. Agnese. der Familienkapelle der Berinzaghi, ferner 1519 eine Krönung Maria's, welche im Chor der Incoronata hängt, und 1526 zwei bedeutende Werke: eine Madonna mit Heiligen nebst der Herrlichkeit des Augustin in S. Agnese zu Lodi, und eine Maria Castiglione d'Adda. zwischen Rochus und Joh. d. Täufer nebst Giebel und Predelle Incoronata. in der Incoronata zu Castiglione d'Adda.[155]

---

lustrazione del Lombardo-Veneto, Mailand 1850, vol. V, 622 und bei Calvi a. a. O. II, 133. 242 und 252. Das Krönungsbild in der Incoronata ist ziemlich ganz zerstört, die Orgelthüren enthaltend aussen die Heil. Basian (übermalt) und Albert mit dem von Engeln getragenen Stadtwappen Lodi's, innen Maria mit Kind und Katharina, sind in Fig. unter Lebensgr. auf Leinwand gemalt. Denselben Händen dürfen hier ferner zugeschrieben werden: zwei Bruchstücke von Mad. an den Wänden des Chores und ein Fresko der Geburt Christi (stark retouchirt) über dem ersten Altar links in S. Lorenzo zu Lodi, an welchem Heiligenscheine und andere Theile in vergoldetem Stuck behandelt sind. Die Figuren sind meist von schönen Verhältnissen, aber dicklich, die Durchführung ausserordentlich sorgfältig. Vielleicht sind Giovanni und Matteo auch die Maler der Fresken mit Kindergruppen im kleinen Refektorium der Certosa zu Pavia und der Himmelfahrt Maria's in einem Tabernakel an der Aussenseite der Kirche.

153 Lomazzo, Tratt. 405.

154 s. Calvi II, 130 u. 139. Die Urkunde ist eine Quittung der Söhne, dabei Calisto, v. 20. Aug. 1529.

155 Die Bilder der Piazza, über welche Ausführliches bei Calvi II, 86. 130. 131. 134—140 zu finden ist, sind: Lodi, Incoronata: Altarstück in 3 Reihen (Holz, Fig. ½ lebensgr.) Maria m. Kind zwischen Antonius, welcher den knieenden Stifter Berinzaghi empfiehlt, und dem Bischof Basiano, oberhalb Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, umgeben von Rochus und Sebastian einerseits und Jakobus mit Joh. dem Täufer

Keiner der beiden älteren Piazza erhob sich über die Mittelmässigkeit; obgleich ihre schlanken wohlgebauten Figuren eine gewisse Seelenheiterkeit haben, ihre Farbengebung bei allem Glanz nicht ohne Harmonie gewählt ist und den Sinn für eingehende Durchbildung bekundet, bleibt doch ihr Kunstcharakter weich und schwächlich, da der Ausdruck der Bewegungen kraftlos, die Töne selbst zahm, die Schattirung flach ist. Zwei Eigenheiten treten an ihren Bildern besonders hervor: einerseits gezierte Anmuth, andrerseits eine schmachtende Haltung der Gestalten, welche einigermaassen an das rafaeleske Element umbrischer Meister wie des Manni oder Eusebio von Perugia erinnert. Martino und Albertino sind wahrscheinlich Gesellen des Borgognone gewesen, wie ihr Sohn und Neffe, Calisto, auf welchen wir deshalb bei Behandlung der Schule von Brescia näher einzugehen haben, dem Romanino zur Hand gegangen ist.

andrerseits; in der Staffel die Halbfiguren der 12 Apostel auf Goldgrund; das Ganze durch alten Firnissüberzug verdunkelt. In einer Lünette derselben Kapelle befinden sich noch lebensgrosse Freskofiguren der Heil. Katharina und Apollonia, ebenfalls von der Hand der Piazza. Lodi, S. Maria della Pace: Freskobild der Anbetung der Könige in lebensgr. Fig. — Lodi, Dom: Altarbild in 5 Feldern (Holz, Fig. $^1/_3$ lebensgross). Die Assunta mit Cherubim und Engeln (von denen zwei den Putten auf Rafael's Madonna Sistina ähneln) zwischen Joh. d. Täufer und Katharina (das rothe Kleid der Letzteren z. Th. abgerieben), in den oberen Leisten Gottvater und die Verkündigungsfiguren von rafaeleskem Gepräge. Lodi, Incoronata, Chor: Krönung der Jungfrau mit Engeln (Leinwand, übermalt), im Jahr 1519 als Kirchenfahne gemalt, in der Ausführung kalt, im Charakter umbrisch. Lodi, S. Agnese: der thronende Augustin die Ketzer von sich stossend, zwischen den Heil. Martin, Nikolaus von Tolentino, Antonius und Albert, in einer zweiten Reihe Maria mit dem jungen Johannes das Kind haltend, welches den Stifter Niccolò Galliani segnet, umgeben von Katharina, Klara, Theresa und Agnes, im Rundgiebel darüber Gottvater und auf Seitenleisten die Verkündigungsfiguren; in der Staffel Christus zwischen den 12 Aposteln (Halbfig. auf Goldgr.); über der zweiten Bildreihe die Inschrift „VEN. FRATRIS NICOLAI GALLIANI IVSSIO M . . XX“ (sic), Holz, etwas verblichen, die Hauptfig. unter Lebensgr., die Hintergründe ausser der Predella blau, jedoch durch Uebermalung und Firniss verdunkelt. Castiglione d'Adda, Kirche der Incoronata: Maria m. Kind zwischen Rochus und dem Täufer, in der Staffel die 12 Apostel, oberhalb der gekreuzigte Christus zwischen Maria und Johannes, Joseph, S. Basiano, Gottvater mit den Verkündigungsfiguren (Holz), im Stile und in der Anordnung den vorigen entsprechend, jedoch scheint hier die kühnere Behandlung auf die Mitarbeit des Calisto zu deuten.

DRITTES CAPITEL.

Antonello von Messina und die Maler seiner Zeit in Unter-Italien.

Neben Mantegna, dessen Kunstcharakter in allen Schulen nördlich des Po die Oberhand gewann und sich mehr oder minder auf die Vivarini, die Bellini und andere Meister des Nordens erstreckte, beherrscht Antonello von Messina ebenso uneingeschränkt die technische Entwickelung der venezianischen Malerei.

Seltsam, dass ein Maler, der dem Süden Italiens entstammt war, sein dauerndes Wirkungsfeld im Norden suchte, in den fernen Niederlanden die seiner Neigung entsprechenden Kunst- und Lebenszustände fand, dann Venedig und Mailand zum Aufenthalt wählte, während Neapel oder Messina ihn niemals hatten fesseln können. Bei einem Manne von der hervorragenden Bedeutung Antonello's lässt sich diese Abweichung von der Heimathsliebe der Italiener gewiss nicht aus blosser Laune erklären. Man wird vielmehr annehmen müssen, dass zu seiner Zeit in Neapel und Sicilien den Künstlern die Anregung fehlte. In Süd-Italien blühte zwar, wie wir anzunehmen Grund hatten, in sehr früher Zeit eine Bildhauerschule von hohem Kunstvermögen und nach den neuesten Forschungen scheint namentlich Amalfi ein Hauptsitz der Sculptur gewesen zu sein, von welchem aus eine zahlreiche Künstlerschaft sich über das Festland und über's Meer bis nach Constantinopel verbreitete.[1] Allein dieser Aufschwung der Bildhauerkunst im

---

[1] Vgl. über die Kunstzustände Süditaliens im Mittelalter A. Caravita, I Codici e le arti a Montecassino. M. Cass. 1869 Band I.

13. Jahrhundert blieb ohne Wirkung auf die Malerei. Während ihres wunderbaren Auflebens in Florenz war Neapel ganz ohne einheimische Talente und musste zufrieden sein, sie von den Nachbarn zu entlehnen. Derselbe Mangel, welcher die neapolitanischen Herrscher damals zwang, die Cavallini, Giotto und Simone Martini herbeizurufen, blieb ihren späteren, nur minder glücklichen Nachfolgern ebenso fühlbar. In der That ist die Musterung der malerischen Erzeugnisse, welche der Local-Patriotismus neapolitanischen Künstlern jener Tage zuschreibt, mit Ausnahme einiger italienischer und flandrischer Werke geringen Ranges, überaus niederschlagend, und selten verlohnt sich die Mühe, den Lebensbeschreibungen ihrer Urheber nachzugehen, deren künstlerische Bedeutung auf ebenso schwachen Füssen steht wie ihre historische Existenz.

Soviel ist klar: die Malereien, welche zu Antonello's Zeit in Sicilien und Neapel in Geltung standen, waren zumeist eingewanderte Waare. Das älteste Madonnenbild, dessen sich Palermo rühmen konnte, rührt von Camulio her, einem genuesischen Zunftgenossen des 14. Jahrhunderts.[2] Aehnlich ist es auf dem Festlande bestellt. Die Werke des sog. Zingaro, über welchen wir später noch zu reden haben[3], sind entweder toskanischen oder flandrischen Ursprungs, und die Wandmalereien, welche dem Agnolo Franco zugeschrieben werden, tragen umbro-sienesischen Charakter an sich und lassen uns über die Persönlichkeit ihres vermeintlichen Meisters völlig im Dunkeln.[4]

---

[2] Santo Varni, Appunti artist. sopra Levante, Genua 1870 S. 46 und vgl. später.

[3] vgl. auch unter Solario S. 68.

[4] Wir stellen die über Agnolo Franco vorhandenen Nachrichten und die ihm zugeschriebenen Werke hier kurz zusammen. Nach Dominici, Vite dei pittori etc. Napol., wäre er um 1445 gestorben. Schon früher (Band I, 264) erwähnten wir der Malereien in der Capp. S. Andrea zu S. Domenico Maggiore in Neapel mit der Bemerkung, dass sie dem Simone Napoletano zugetheilt seien. Wir haben bezüglich derselben hier eine Berichtigung zu geben. Die Kapelle, jetzt als Capp. Brancaccio bekannt, soll nicht von Simone, sondern von Franco d'Agnolo ausgemalt worden sein. Sie zeigt zwei mit Fresken bedeckte Wände, jede in drei Streifen eingetheilt: links in der Lünette das Martyrium eines Heiligen in siedendem Oel, sodann die Wunderthat eines Andern, der von Engeln in Gegenwart eines Erzbischofs und seiner Klerisei gen Himmel getragen wird, und die Kreuzigung mit Maria und Johannes, Dominikus und Petrus Martyr; rechts: Christus zu Gast beim Pharisäer, seine Erscheinung vor Magdalena als Gärtner und Magdalena als Büsserin; alle diese Bilder sind durch Uebermalungen und Firniss be-

Zahlreiche Zeugnisse beweisen, dass zwischen Flandern und Italien im 15. Jahrhundert ein lebhafter Bilderhandel stattfand. Auch Vasari weiss von florentinischen Kaufleuten, welche vorzügliche Arbeiten nordischer Maler in den Städten des Mittelmeeres verwertheten. Neben Meisterwerken solcher Art brachten diese Händler aber auch geringere Producte mit Vortheil in Italien an, und es ist bezeichnend für die Geschmackszustände im Süden, dass dergleichen Dinge verhältnissmässig grösseren Absatz in Neapel als sonst auf der Halbinsel fanden. Eins der interessantesten Beispiele ersterer Art bietet das Schicksal von Memlings berühmtem Altarbilde des jüngsten Gerichts. Dasselbe war 1473 in einem unter Agentur der Portinari reichbefrachteten Schiffe von Brügge aus zunächst nach England verladen, um von dort, wie aus den Acten erhellt, nach Italien weiterzugehen, allein das Schiff wurde von dem hansischen Freibeuter Paul Benecke als gute Prise aufgebracht und auf diese Weise gelangte jenes Kleinod niederländischer Malerei nach Danzig, wo es trotz der Bemühungen der Medici und des Papstes Sixtus IV. geblieben ist.[5]

Ob einheimische Neapolitaner durch ihr Wohlgefallen an flandrischen Gemälden zur Nachahmung angeregt worden sind, oder ob vielmehr Niederländer nach Neapel gekommen waren, um sich etwas von der Breite des italienischen Stiles anzueignen, ist schwer zu entscheiden — in dem einen wie im andern Falle

deckt; soweit man urtheilen kann, haben sie umbro-sienesischen Charakter. Ebenda findet sich eine Madonna delle grazie von anderer Hand, an der jedoch kein ursprünglicher Strich mehr vorhanden ist. Die Capp. S. Bonito daselbst enthält einen Flügelaltar mit Maria und Kind thronend zwischen Joh. d. Täufer und Antonius Abbas; in den drei Lünettenfeldern Gottvater und zwei Engel (Holz, Fig. unter Lebensgr.), ein rohes Machwerk in dem Stile der sienesischen Nachfolger des Fungai oder Benvenuto di Giovanni. — Im Dom zu Neapel, in der Capp. Capece-Galeota haben wir eine Madonna mit Kind mit einer modernen Figur des Rubino Galeota, Holz, vollständig übermalt. Dominici a. a. O. behauptet, das Bild sei 1414 gemalt, und Luigi Catalani, welcher das Porträt auf dem Bilde für gleichzeitig hält mit dem Uebrigen, berichtigt jenen Gewährsmann durch die Angabe, es müsse nach Rubino's Tode entstanden sein, dessen Grab dieses Bild schmückt und auf dessen Epitaph zu lesen ist: „Hic jacet . . . . Rubini . . . . A . D . MCCCCXLV“ vgl. Catalani, Le Chiese di Napoli, Neapel 1845 S. 19.

[5] vgl. über diese Verhältnisse und besonders über die Schicksale des Memling'schen Bildes: Hirsch und Vossbergs Ausg. von Caspar Weinreichs Danziger Chronik, Berlin 1855, Beilage I. S. 92 ff., ferner Crowe und Cavalcaselle, Lives of flemish painters, II. Aufl. London 1872 S. 257 ff., und Vasari IV, 77.

hätte eine theilweise Selbstentäusserung stattgefunden; — unzweifelhaft bleibt nur, dass neben rein flandrischen Erzeugnissen uns eine Mischgattung begegnet, welche italienische und niederländische Eigenthümlichkeiten verbindet. René von Anjou soll sich die Langeweile seiner Gefangenschaft in Burgund dadurch vertrieben haben, dass er das Malen erlernte, und Alfons von Aragon kaufte ein Verkündigungsbild des Jan van Eyck.

Als das reinste Erzeugniss ächt flandrischen Gepräges und zugleich das in malerischer wie technischer Beziehung hervorragendste Bild dieser Art, welches wir in Neapel kennen, muss der hl. Hieronymus bezeichnet werden, der von einem Altar der Kirche St. Lorenzo in das dortige Museum versetzt worden ist.
Neapel. Mus. naz. Der Heilige mit plastisch vortretendem runden Nimbus um das Haupt und mit langwallendem Kinnbart sitzt in brauner Kutte auf seinem Armstuhl, mit der einen Hand die Pranke des Löwen haltend, der den Schweif lang ausgestreckt auf den Hintertatzen zu seiner Seite kauert, während ihm der Heilige mit dem Messer die Wunde sondirt; ein Tisch mit dem Cardinalshute darauf, dahinter ein Pult und ein Brett mit Buch, Flasche und Stundenglas, Regale voller Schriften und anderen gelehrten Rüstzeugs bedecken die niederen Wände der Einsiedlerhütte. Die Gruppe ist meisterhaft, der Heilige, ein würdig ernster Mann in wuchtig fallender Gewandung, das Thier grossartig und gelassen; Zeichnung und Modellirung bekunden allenthalben bewusste Künstlerkraft, und die Durchführung ist so vollendet, dass man jedes Haar der Figuren, die Nägel im Boden und die Jahresringe in den Brettern zählen kann, die Fleischfarbe zeigt bei warmem tiefbräunlichen Ton dunkle ins Bleischwarze stechende olivenfarbene Schattirung und die gesammte Bildfläche ist von reichster Abtönung. Die einzige Schwäche liegt vielleicht in der Kleinheit des Raumes gegenüber den Figuren.[6]

Ebenfalls rein flandrischen Ursprungs und ehedem auch Be-

[6] Neapel, Gall. naz., Neapol. Schule XIII. u. XIV. Jahrh. N. 6, Holz, h. 4 F. 1/2, br. 1 F. 10 1/2; das angebliche Datum 1436 existirt nicht auf dem Bilde, vgl. Criscuolo und andere bei Catalani, Discorso su Monumenti patrii, Neapel 1842 S. 10 u. 13 citirte Gewährsmänner.

standtheil desselben Altarstückes ist die „Spende der Ordensregeln durch Franciskus“ in der Capelle S. Francesco zu S. Lorenzo Maggiore. Der Heilige steht hier zwischen zwei knieenden Votaren und Engel halten Spruchbänder über seinem Haupte.[7] Dies ist ein Bild aus van der Weydens Schule; bis zur Uebertreibung sorgfältig in Umriss und Durchbildung und von trüb röthlichem Ton enthält es mannigfaltig charakterisirte Köpfe bei seltsamer Starrheit der Geberden. Gleichen Stiles ferner, wenn auch schwächer ist eine Grablegung in S. Domenico Maggiore, und von späterem Ursprung der segnende Vincenz mit 10 Darstellungen aus seiner Legende in S. Pietro Martire.[8] Neapel. S. Lor. Magg. Neapel. S. Dom. Maggiore. S. Pietro Martire.

Das letztgenannte Stück, jedenfalls eine hervorragende Leistung in seiner Art, mag von einem italianisirenden Flandrer, wenn nicht von einem im deutschen Stile arbeitenden Italiener in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gemalt sein. Die braune, aber reich verschmolzene Farbe, die Tüchtigkeit der Gruppirung und die bruchigen Gewänder lassen fast auf den Meister des Hieronymusbildes schliessen, doch würden wir hier eine spätere und mehr der eigentlich neapolitanischen Weise sich nähernde Entwickelungsphase desselben vor uns haben. — Nicht minder niederländisch, aber dabei höchst abstossend ist ein mehrtheiliges Altarbild in der Gruftkirche von S. Severino in Neapel, dessen Hauptreihe den Ortsheiligen im Bischofsornate thronend zwischen den beiden Johannes und den Heiligen Sosius und Savinus enthält, während oberhalb die Jungfrau dargestellt ist, wie sie das Jesuskind Kirschen aus dem Körbchen nehmen lässt, eingeschlossen von den Halbfiguren des Hieronymus, Petrus, Paulus und Gregor.[9] Neapel. S. Severino.

[7] Neapel, S. Lor. Magg., Tafelbild, eine Zeit lang in gemeinsamem Rahmen mit dem als Arbeit Colantonio del Fiore's angesehenen Hieronymusbilde, welches später von ihm getrennt wurde, s. Catalani, Discorso 11.

[8] Neapel, S. Pietro Martire, 3. Kapelle rechts vom Eingang, Holz: Der heilige Vincenz Ferrerius steht aufrecht in einer Nische mit dem Buch in der Hand; die Seiten- und Sockelrahmen enthalten 11 Tafeln (die oberen Stücke mit den Verkündigungsfiguren sind Zuthaten aus dem 17. Jahrh.). Die Gegenstände zeigen u. a. die Predigt des heil. Vincenz, das Gebet desselben vor einem Madonnenbilde, die wunderbare Heilung eines enthaupteten Kindes, seine Segnung durch Christus, das Gelübde von Seeleuten während eines Sturms, Heilung eines vom Teufel besessenen Weibes durch Vincenz und dessen Tod. Die Farbe ist durchs Alter braun geworden, aber die Gruppen sind lebendig und gut gefügt.

[9] Neapel, Gruftkirche von S. Severino,

Die Figuren des Severinus und Hieronymus haben allerdings würdevollen Ausdruck, aber der Evangelist Johannes könnte der Zeichnung nach von einem rheinischen Schüler van der Weydens herrühren und die Gewandbehandlung ist ganz und gar flandrisch. Kennzeichen des technischen Vortrags sind scharfe Umrisse, trübe Töne und dick aufgetragene Schattirung.

Dass jener Hieronymus dem van Eyck und Colantonio, der Franciskus dem Colantonio und Zingaro, die Heiligen Vincenz und Severin gleichfalls dem letzteren haben zugeschrieben werden können, beweist einerseits nur den Erfahrungsmangel der Kritik, andrerseits erklärt es sich aus dem Wunsche der Local-Geschichtsschreiber, auf Kosten fremdländischer Künstler eine neapolitanische Schule herzustellen.[10] Wichtig sind die angeführten Bilder, abgesehen von ihrem inneren Werthe, darum, weil sie den Geschmack der Neapolitaner befriedigten und unter ihnen verblieben. Sie erklären uns, weshalb Antonello da Messina sich getrieben fühlte, nach den Niederlanden zu gehen und sie bilden somit den eigentlichen Grundbestand dessen, was Vasari uns über den Anlass der Wanderung mittheilt. Er erzählt den Hergang zweimal in verschiedener Weise. Einmal nämlich soll van Eyck ein Altarbild an König Alfons geschickt haben, das andere Mal hätten florentinische Kaufleute eine von van Eycks Compositionen dem Könige zum Kauf angeboten.[11] Ueber den Grund des Wohlgefallens an flandrischen Bildern lässt er sich übereinstimmend aus. Die ungewöhnliche Anziehungskraft habe nämlich nicht blos in der Schönheit dieser Werke, sondern auch darin bestanden, dass sie in einer neuen Technik ausgeführt gewesen. Die Künstler seien in Schaaren herbeigezogen, um sie zu bewundern, und so habe sie auch Antonello bei einem Besuch auf dem Festlande kennen gelernt und sei von der Neuheit und dem Reize ihrer Behandlungsweise dergestalt ergriffen worden, dass er unter Verzicht auf alle sich ihm damals darbietenden Aussichten in der Heimath nach

Holz, Fig. ziemlich lebensgross, die Behandlung zeigt Mischtechnik von Tempera und Oel, die Tafeln sind durch Vernachlässigung und ausgedehnte Uebermalungen entstellt. —

[10] vgl. Dominici a. a. O., Catalani a. a. O. 11. 13, und dessen Chiese di Napoli II, 166.

[11] Vasari IV, 77 und I, 163.

Flandern gegangen sei, wo er die Freundschaft Jan's van Eyck erworben und dessen Kunstgeheimnisse sich zu eigen gemacht habe. Wenn wir auch diese Erzählung nicht buchstäblich nehmen dürfen, so ist doch gewiss so viel richtig, dass Antonello flandrische Altarbilder in Neapel gesehen hat. Seine persönliche Bekanntschaft mit van Eyck wird hinfällig werden, allein sein Besuch in den Niederlanden mag in der That stattgefunden haben. Denn obgleich niederländische Quellen bis jetzt keinen genügenden Beweis dafür darbieten, da die geringen Anhaltepunkte sich als unzutreffend herausstellen[12], giebt doch van Mander dieser Annahme stillschweigend Unterstützung und die ausgedehnte Bekanntschaft mit flandrischen Vorbildern, welche Antonello's Werke bekunden, ist beweiskräftig genug.

Der sicilianische Compilator Maurolyco von Messina, welcher ungefähr 50 Jahre nach Antonello's Tode schrieb, berichtet von ihm, er sei aus der messinesischen Familie der Antonii hervorgegangen und habe in neuer Methode zu malen gelernt; er spricht auch von Antonello's Thätigkeit im Solde der venezianischen Regierung und von seinem Künstlerrufe in Mailand.[13] Der Architekt Summonzio erwähnt des Antonello in seinem Briefe vom 20. März 1524 an Marcantonio Michele in Venedig, den Freund des Catena und gründlichen Kenner der venezianischen Künstlerverhältnisse, der u. a. auch Zeuge von Rafaels Tode gewesen war, und sagt darin: Seit der Regierung Königs Ladislaus sei von allen in Neapel beschäftigten Künstlern der jung verstorbene Colantonio der beste gewesen, wenn er auch noch nicht die Vollendung in der Zeichnung erlangt habe, die seinem Schüler Antonello zu eigen geworden. Summonzio erzählt weiter, wie Colantonio

---

[12] Vgl. die handschriftl. Nachrichten des Charles van Rijm in de Bast's Messager des sciences et des arts de Belgique, Gent 1824, 25 S. 347, ein Manuskript, dessen Echtheit von belgischen Kritikern durchaus bestritten wird, vgl. Ch. Ruelen's kritische Anmerkungen zu O. Delepierre's französischer Uebersetzung von Crowe und Cavalcaselle's Flemish painters (I. Auflage), Brüssel 1863 S. CXIX und CXLIV.

[13] s. Francisci Maurolyci etc. Sicanicarum rerum compendium, I. Ausgabe Messina 1562, die letzte, nach welcher wir citiren, in Graeve und Burmann's Thesaurus antiquit. et hist. Siciliae, fol. Lugd. Bat. 1723 IV, lib. V, S. 263. Maurolyco erwähnt einige Porträts von Antonello (einen alten Mann und ein altes Weib, lachend), welche er in Palermo gesehen hatte.

die Vorliebe für die flandrische Malweise gewonnen hätte und dass er nur durch König Raniero (René?) davon abgehalten worden wäre, die Niederlande zu besuchen, da dieser kunstgeübte Herr ihn selber unterwiesen habe.[14] Die Uebereinstimmung dieses Berichtes über Colantonio mit Vasari's Erzählungen von Antonello springt in die Augen und es ist nicht unwahrscheinlich, dass Summonzio unwissentlich aus Einem Maler deren zwei gemacht hat.

Alle diese Angaben gewähren über Herkunft und Erziehung Antonello's so gut wie nichts Bestimmtes. In Rom kann er, nach der Beschaffenheit seines Stiles zu schliessen, schwerlich studirt haben, und wenn uns auch von sicilianischen Annalisten mehrere seiner Verwandten, z. B. Antonio d'Antonio, Jacobello d'Antonio und Salvadore d'Antonio, Antonello's Vater, als Meister in der gleichen Kunst genannt werden, zeigt doch die Prüfung der mit diesen Namen verknüpften Werke, dass die eigene Heimath dem Reformator der italienischen Maltechnik keine irgend bedeutende Lehrmittel zu bieten vermochte.[15] Lange hat ein kleines Bildniss im Museum zu Berlin als das früheste Werk Antonello's gegolten, weil man auf demselben die Jahrzahl 1445 las und daraus mit Recht geschlossen wurde, dass ein Mann, der um diese Zeit in solchem Stile gemalt hatte, die Niederlande gekannt und wohl mit Jan van Eyck Umgang gehabt haben müsse. Aber die genauere

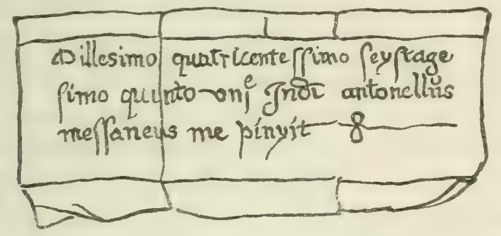
---

[14] Den Inhalt des Briefes gibt Lanzi II, Anm. zu S. 11, vgl. Band V. S. 264.

[15] Wir lernen die obigen Namen durch Grosso Cacopardo kennen, der in seinen Memorie de' pitt. Messinesi, Mess. 1821 S. 2—4 ohne genügende Begründung Folgendes über sie mittheilt: Antonio d'Antonio soll Maler eines Martyriums des heil. Placidus im Dom zu Messina gewesen sein, welches Bild trotz der Erwähnung der Herausgeber des Vasari-Lem. IV, 77 jetzt verschwunden ist; Jacobello d'Antonio soll (vgl. Vas.-Lem. a. a. O.) einen Thomas von Aquino in S. Domenico (?) zu Palermo gemalt haben, ein Bild, welches wir, wie später zu erwähnen ist, dem Saliba zuschreiben möchten; dem Salvadore d'Antonio (vgl. Vas. IV, 77) wird eine Stigmatisation des Franciskus in S. Francesco in Messina zugetheilt, die einem Nachfolger Antonello's angehört (s. später) und eine Madonna in der SS. Annunziata in Messina, welche nicht mehr vorhanden scheint. Ferner schreibt Grosso Cacopardo (S. 13) dem Jacobello und Salvadore gemeinschaftlich ein Altarstück in S. Michele zu Messina zu, welches die Handbücher noch jetzt für ein Werk der Schule der Antonii erklären, während es in Wahrheit ein werthloses Erzeugniss des 16. Jahrh. ist (s. Murray's Handbook for Sicily von Dennis S. 498). — Von Gemälden in Messina, welche vor Antonello's Zeit fallen mögen, ist nur eins bemerkenswerth: ein Tafelbild enth. den heil. Bernhard in ganzer Figur in der Sakristei der zum Kloster S. Spirito gehörigen Kirche, ein verriebenes und übermaltes Temperastück aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.

Kenntniss anderer Arbeiten des Meisters und der hervorragenden Werke venezianischer Zeitgenossen, endlich die Untersuchung jener Inschrift selbst haben diese Voraussetzungen zerstört. Bleibt es auch ungewiss, in welchem Theile Italiens Antonello nach Erlangung künstlerischer Reife sich niedergelassen hat, so scheint doch das älteste seiner Bilder, das wir jetzt kennen, sein „Christus" in der National-Gallerie zu London vom Jahre 1465, in Neapel gemalt zu sein:

Es zeigt auf dunkelbraungrünem Grunde das Brustbild des Heilands ganz von vorn, die Rechte segnend erhoben, die Finger der Linken auf der Brüstung ruhend, den Blick ins Unbestimmte gerichtet, das Haar fällt gleichmässig längs der Wangen und des Halses und das Kinn ist mit flaumigem Bart bedeckt. Auf kleinem, briefartig eingebrochenem Zettel die Inschrift: London, Nat.-Gall.



Man gewahrt sofort, dass Antonello seine Aufgabe mit tiefstem Ernst erfasst und mit Anstrengung bewältigt hat. Der Christustypus, den er giebt, hat etwas Feierliches, aber keinen höheren Adel, der Eindruck ist halb flandrisch, halb italienisch, das Antlitz oval und regelmässig eingetheilt, die Stirn niedrig, dazu kleine schwarze Augen mit mattem Blick, sehr eng an die dicklich endende Nase gerückt, die Hände dünn und von gezwungener Haltung, der ganze Kopf im Verhältniss zur Breite der Gestalt ziemlich klein. Abgeriebene Stellen lassen Pentimente im Umriss der

---

[16] London, Nat.-Gall. N. 673, Holz, 1 F. $4^{3}/_{4}$, br. 1 F. $^{3}/_{4}$. Im Journal des beaux arts v. J. 1862 wird die Indiction „XIIJ" angegeben, woraus hervorgehen würde, dass das Bild beim Uebergang in die Nat.-Gall. in London einer Bearbeitung unterlegen hätte. Derselben Mittheilung zufolge trägt oder trug das Bild, welches ehemals in Neapel gewesen sein soll, aber seit einigen 20 Jahren in Piemont war, das Siegel der Stadt Neapel. Es wurde 1861 bei Cavaliere Isola in Genua gekauft, die Fläche ist stellenweise aufgeputzt und dadurch sind einige Theilchen von Farbe entblösst worden; die Gewandfalten haben den Bruch in der T-Form.

Finger erkennen, welche ursprünglich etwas näher an den Hals herangereicht hatten. Die Farbe ist warm, aber nicht völlig durchklärt, kräftig in den Lichtstellen, in den Schatten, bei welchen der Grund mitwirkt, bräunlich, uneben und ohne die Leuchtkraft und durchsichtige Vollendung der späteren Werke.

In der Zeit als dieses Bild entstand, bewegten sich die Künstler Venedigs in gänzlich verschiedenem Stil. Damals malte Gentile Bellini am Orgelschrein von S. Marco und an dem Weihbilde des Lorenzo Giustiniani, Giovanni Bellini erging sich in seinem ersten Lieblingsgegenstand, der Pietà, Bartolommeo Vivarini hatte seine Madonna des Museums von Neapel eben vollendet — und alle diese Meister malten in Tempera.[17]

Der Bildhauer Gagino, dessen Aufzeichnungen Mitte des 17. Jahrh. von Vincenzo Auria herausgegeben wurden, beschreibt das „Ecce homo" Antonello's mit der Jahrzahl 1470, welches sich damals im Hause des Giulio Agliata in Palermo befand und welches wir in dem durch die Sammlungen des Fürsten von Tarsia, des Herzogs von Tresso und des Don Dionisio Lazzari in den Besitz des Signor Gaetano Zir in Neapel gewanderten Bilde dieses Gegenstandes wiedererkennen:

Neapel, Samml. Zir.

Auch dieses ist Brustbild: Christus nackt an einen Pfeiler gebunden, das struppige Haar durch die Dornenkrone befestigt, hat hohe vorstehende Backenknochen, eingezogene Schläfe und am Gesicht überhaupt fällt seltsames Missverhältniss zwischen der oberen und unteren Hälfte auf. Die Augenlider sind eckig gebildet, die Nase lang, durch die geöffneten Lippen scheint ein Seufzer zu dringen, blutige Thränen rinnen die Wangen herab; der an der Brüstung angeheftete Zettel zeigt noch Bruchstücke des Künstlernamens und einer Zahl, welche 1470 gelesen werden darf.[18]

Wenige Bilder haben in solchem Grade durch Unbilden der Zeit und der Restauratoren gelitten, aber dennoch gewährt es uns eine Vorstellung von des Meisters früher Stilphase. Wir haben einen ganz realistischen Typus vor uns, mit all den Geberden

---

[17] vgl. Band V, S. 117. 120. 143 u. 40.

[18] Neapel, bei Sign. G. Zir, Holz, h. 11½ Z., br. 1 F. 4, Grund dunkel; die Inschrift lautet „1 . 7 . ntonellus messa . . . . ." Nach Angabe des Vincenzo Auria in seiner Notizia della vita ed opere d'Antonio Gagino scultore, Palermo 1653 S. 17 hatte das Ecce homo der Sammlung Agliata, welches wir mit dem obigen identisch setzen, die Inschrift „Antonellus de Messina me fecit 1470."

und Verzerrungen, womit die flandrischen Maler den Schmerzensausdruck begleiten. Die nackten Theile sind gut behandelt und sorgfältig umrissen, das Haar wird durch die Luft bewegt, der röthliche, sehr feingemischte Fleischton ist reichlich mit harzigem Bindemittel gesättigt, Halbtöne und Schatten derart aufgesetzt, dass die Stärke des Impasto mit der Tontiefe der einzelnen Stellen zunimmt. — Einen weiteren Beleg für Antonello's Aufenthalt in Sicilien während dieser Zeit gibt der Flügelaltar v. J. 1473 in S. Gregorio zu Messina an die Hand: Messina, S. Gregorio.

Es ist ein mehrtheiliges Altarstück; inmitten die unter grünem Baldachin thronende Maria mit dem Kinde, welches mit der einen Hand eine Orange hält, mit der andern eine Kirsche von der Mutter nimmt und dabei den Kopf schelmisch wendet; über Maria zwei schwebende Engel mit der Krone; zu den Seiten die beiden Heiligen Gregor und Benedikt; die beiden übrig gebliebenen Stücke der oberen Reihe enthalten in Halbfiguren auf Goldgrund die mit über dem Busen gekreuzten Armen unter einem Thronhimmel sitzende Jungfrau und den geflügelten Gabriel, der in steifem Piviale von Brokat gekleidet sich empfindungsvoll nähert. Ein Zettel am Schemel des Thrones im Hauptbilde trägt die Inschrift: „Año Dñi m° cccc° sectuagesimo (sic) tertio. Antonellus Messaneus ꝺ me pinxit.“[19]

Vortrefflich lassen sich an dieser überaus anziehenden Bildergruppe die flandrischen Eindrücke und die Fortschritte des Meisters verfolgen, der in den Jahren seit 1465 an Fähigkeit natürlichen Ausdrucks der Anmuth, an Reife der Farbenverarbeitung, goldig klarem Vortrag und Ruhe der Licht- und Schattenvertheilung sichtlich zugenommen hatte, wie er andrerseits sicherer zeichnet und im Bestreben kühnerer perspektivischer Behandlung den niedrigen Augenpunkt, den er bei den Verkündigungsfiguren gewählt, durch jähe Hilfslinien erzwingt. Die flandrischen Eigenheiten der Gewandsbehandlung und die flandrische Derbheit hängen ihm noch immer an; er hat die Freiheit und Breite in der Wiedergabe der Bewegung und in der Zeichnung der Gliedmaassen noch nicht

---

[19] Messina, S. Gregorio, Mittelbild, h. 4 F. 2, br. 2 F. 5½, die Flügel einschliesslich der obern Tafeln je h. 6 F., br. 2 F. An der Madonna des Hauptbildes ist Wange und Stirn, an dem Kinde der Körper retouchirt, der blaue goldgeblümte Mantel übermalt, der Kopf der Annunziata ist zur Hälfte neu, Mantel und Thronhimmel sind verschwärzt und an Brüstung und Pult sind Stücke abgeblättert; Gabriel, ein flandrisches Profil mit Kopfschleife, trägt rosafarbenes, aber jetzt abgeriebenes Gewand.

erlangt und gefällt sich zu sehr in der altfränkischen Ausstattung und Vergoldung der Gewebe und Ornamente, wie in der sauberen Prägung der Heiligenscheine, aber das Antlitz der Hauptfigur tritt schon durch Grazie und Regelmässigkeit hervor. Der Charakter des ganzen Werkes ist der einer Kreuzung italienischen und nordischen Geschmacks, ohne jedoch eigentlich venezianisch zu sein.

Messina, Mus. Pelor. Eine Anzahl Bilder im Museo Peloritano, welche ebenfalls Antonello's Aufenthalt in Sicilien beweisen würden, verlieren diese Bedeutung, weil sie nicht als echt anerkannt werden können.[20] Ausser ihnen aber befindet sich eine grosse Tafel mit der Verherrlichung des heil. Nikolaus umgeben von 8 Legenden-Darstellungen innerhalb eines dem Geschmack der alten Muranesen ähnelnden plastischen Rahmens in der Namenskirche des Heiligen zu Messina: sie enthält im Hauptheile den im vollen Ornate thronenden Bischof von Bari, der mit feierlicher Würde den Segen spendet, die Seiten-Compositionen sind klein und skizzenhaft.[21] Die Freiheit des Vortrags und die kühne Prima-Behandlung ist uns zwar an Antonello ebenso fremd wie die schüchterne Beschattung, aber wenn das Werk der Schule der Antonii zugeschrieben wird, so wüssten wir doch nicht, welch ein Schüler grade zu solcher Behandlung der Gegenstände, zu dieser Fertigkeit in Zeichnung und Composition und zu so viel Tiefe der Tongebung befähigt gewesen wäre.

Messina, S Niccolo.

Mit dem Jahre 1473 werden wir nun den Meister in Venedig zu denken haben, und hier mag als erste Arbeit das Madonnen-

[20] Messina, Mus. Peloritano: Madonna das Kind anbetend, Halbfig. auf Goldgrund, ursprünglich Theil eines Altarstückes, stark beschädigt; ferner Mad. mit Kind, ebenfalls Halbfig. Holz, h. 1 F. 8, br. 1 F. 4½: Maria sitzt und hält das schlafende Kind; sie hat geprägten goldenen Heiligenschein, den Hintergr. bildet Landschaft; das Fleisch ist übermalt und das ganze Bild an so vielen Stellen retouchirt, dass ein bestimmtes Urtheil nicht mehr möglich ist, der Stil stellt sich als Mischung von Bellini und Cima dar.

[21] Messina, S. Niccolò, Holz, Mitteltafel, h. 4 F. 5. Die Bildfläche ist durch Staub und Schmutz entstellt, die 8 Nebenbilder enthalten: 1) Geburt des Nikolaus, 2) der Heilige rettet ein Schiff vom Scheitern, 3) Rettung eines Mannes der durch einen Henker mit dem Hammer erschlagen werden soll, dicht daneben zwei andere Verurtheilte, 4) Nikolaus bringt das Kind mit dem Becher wieder, 5) N. wirft Geld in die Kammer der zur Prostitution bestimmten Mädchen, 6) er erscheint drei Gefangenen im Kerker, 7) er rettet einen Menschen vom Ertrinken, 8) er treibt den Täufel aus. vgl. darüber Guida per la Città di Messina, Mess. 1826 S. 28.

bild mit dem hl. Michael entstanden sein, welches bis vor 100 Jahren als Kleinod der Kirche S. Cassiano bewundert wurde. Matteo Colaccio preist es kurz nach der Entstehung in den höchsten Ausdrücken und Sabellico, der bei seiner in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts niedergeschriebenen Schilderung Venedigs wenig Erhebliches in den dortigen Kirchen gefunden hatte, macht eine Ausnahme mit diesem Bilde und dem Altarstück Bellini's in S. Giobbe.[22] In der gesammten Kunstwelt Venedigs erregte das Bild einen vollkommenen Umschwung. Bartolommeo Vivarini gab sich mit der ganzen Hast der Eifersucht daran, diese neue Malweise in seiner Herrlichkeit des Augustin in S. Giovanni e Paolo nachzuahmen, Giovanni Bellini ging behutsamer und gründlicher auf dasselbe Ziel los und arbeitete sich nach manchem Misserfolg allmählig in die neue Methode ein, wobei ihm nachgesagt wurde, er habe sich auf betrügliche Weise in das Geheimniss Antonello's eingeschlichen.[23] Gentile Bellini überzeugte sich ebenfalls, wenn auch unwillig, von der Nothwendigkeit der Neuerung, es folgten Alwise Vivarini, Carpaccio, Cima und die ganze Zunft der geringeren Talente.

Bald jedoch stellte Antonello den Ruf, den ihm dies religiöse Bild erworben, durch die Meisterschaft seiner Bildnisse flandrischen Stiles selbst in Schatten. Die Zeitgenossen erkannten ihm den Ruhm zu, die Vorbilder dessen geschaffen zu haben, was in den folgenden Jahren durch die höhere Kunstbegabung der Bellini, Giorgione und Tizian zur Vollendung gebracht wurde. Wenn uns auch Angaben über die Schätzung der ersten Portraits seiner Hand fehlen, so lehrt doch die Reihe solcher Werke, die wir noch besitzen, dass er sehr bald und mit Vorliebe in dieser Richtung beschäftigt wurde.

Von den Brustbildern des Jahres 1474 ist das im Schlosse Hamilton bei Glasgow (ein junger Mann in rothem Wamms,

---

[22] vgl. Colaccio beim Anon. d. Mor. 189, M. A. Cocc. Sabellico, de situ urbis Ven. (I. Ausgabe 1514) in Bormann's Thesaurus antiq. ital. Lugd. Bat. 1722 fol. Tom. V., Vas. IV. 79, Ridolfi, Marav. I. 86 und Sansovino, Ven. descr. 205.

[23] Ridolfi's Anekdote über die Verkleidung, mit Hilfe deren Giov. Bellini in Antonello's Atelier gekommen sei, ist früher B. V. Cap. IX. erwähnt.

Glasgow Schl. Hamilton.

brauner Mütze mit Sackzipfel, das Haar tief in die Stirn gestrichen)[24] zu dick übermalt, um recht gewürdigt werden zu können. Das aus der Gall. Pourtales in den Louvre übergegangene sogenannte Portrait des Condottiere mit der Jahreszahl 1475 ist vermöge seines meisterhaften Realismus vielleicht das packendste von allen. Wie auf den meisten Bildnissen der Zeit sieht man den Dargestellten nur bis knapp unter den Schultern in einem Raum-Ausschnitt, der durch eine Art Fensterleiste geschlossen ist:

Ein jugendlicher bartloser Mann 3/4 nach links mit scharfgeschnittener gerader Nase, energischen, gerad auf den Beschauer gerichteten Augen, auf der linken Oberlippe eine Narbe, mit vortretender Unterlippe, dichter tief in die Stirn und über die Ohren reichender Perrücke, auf welcher eine schwarze Kappe sitzt; der Rock, ebenfalls schwarz mit feinem Pelzwerk gefüttert, ist am Halse geschlossen und zeigt schmalen weissen Vorstoss. Auf Zettel bezeichnet[25]:

1475
Antonellus meſſaneus me
pinxit.

Vollendeter und einfacher zugleich ist selten ein männlicher Charakter im Bilde abgespiegelt worden. Dieser „Condottiere", eine nervigte, musculöse Natur mit dem strengen Ausdrucke, den die Gewöhnung des Befehlens gibt, scharf leuchtenden Auges, festgeschlossenen Mundes, mit kräftig gebildetem Kinn, vereinigt höchste Meisterschaft der Auffassung mit Wärme, Körperhaftigkeit und durchsichtigstem Schmelz, das Fleisch ist röthlich, lebensvoll und massig schattirt; mit Ausnahme einiger hervortretender Stellen in den tiefsten Schattenlagen ist die ganze Fläche glatt und leuchtend. Alle Feinheiten der Natur, die zartesten Reflexe, das Wellenspiel der Färbung in den verschiedenen Stoffen, der Widerschein in der Iris des Auges und die Röthungen innerhalb der

---

[24] Schloss Hamilton, Holz, h. 1 F. 3, br. 1 F. 1½, auf Zettel bez. „1474 Antonellus Messanus me pinxit"; mit Ausnahme eines Haarbüschels an der linken Backe gänzlich übergangen. Lanzi II, 96 erwähnt ein Bild mit der Inschrift „Antonellus Messaneus me fecit 1474" im Besitz der Familie Martinengo in Venedig, welches J. J. Dubois, Description etc. des collections Pourtales-Gorgier für identisch mit dem jetzt im Louvre befindlichen Porträt hält.

[25] Paris, Louvre, Salon Carré (ohne Nummer). Holz, h. 0,35, br. 0,27, aus der Samml. Pourtales 1865 für 113500 Francs gekauft. Abbild. s. Gaz. des beaux arts XVIII. S. 14.

Lider sind wiedergegeben und dabei herrscht in Allem die klarste Modellirung und der meisterlichste Vortrag. Diesem Werke konnte Giovanni Bellini erst etwa zwölf Jahre später in der Madonna der Akademie zu Venedig (N. 94), in den Marienbildern bei den Frari und in S. Pietro Martire, endlich in seinem Portrait des Dogen Loredan in der Londoner Nat.-Gall. Ebenbürtiges an die Seite setzen.

Unter den in alten Berichten erwähnten Bildnissen des Meisters haben wir das des Alwise Pasqualino (in rothem Kleid, die Sackmütze auf die Schultern fallend), welches im 16. Jahrhundert dem Antonio Pasqualino gehörte, aber verschollen ist, und des Michael Vianello zu nennen, das man in dem verstümmelten Portrait in rothem Wamms und schwarzer Mütze in der Gall. Borghese in Rom vermuthen darf, wo es unter Giovanni Bellini's Namen steht.[26] Wenn auch nicht von gleicher Vollendung des Vortrags, wie der sog. Condottiere im Louvre, mit welchem es, gleich seinem verloren gegangenen Seitenstücke, in demselben Jahre gemalt sein soll, kommt es ihm doch sehr nahe und ist im Charakter vielleicht etwas venezianischer. — Noch mehr italienisches Gepräge, aber nicht so sorgfältige Behandlung zeigt ein männliches Brustbild im Besitz des Advokaten Molfino in Genua, dessen üble Beschaffenheit um so mehr zu beklagen ist, weil wir in ihm möglicherweise ein Selbstportrait Antonello's besitzen: Rom, Gall. Borgh.

Es ist ein Mann von etwa 45 Jahren mit geschorenem Haupthaar, mit offenen Augen und buschigen Brauen, in braunem Kleid und rother Mütze, 3/4 nach links gewandt, ohne die übliche Brüstung.[27] Genua. Sml. Molfini.

Dass man hier die Pinselführung so viel deutlicher gewahrt,

[26] Rom, Gall. Borghese, Zimmer XI. N. 27, Holz, h. 11 3/8 Zoll, br. 9 Zoll, gut erhalten, aber beschnitten; mit der Unterleiste ist der Inschriftzettel verloren gegangen, der wahrscheinlich nicht gefehlt hat. Der Dargestellte mag Michele Vianello sein; durch Heraufziehen der Lippenwinkel ist ein Ausdruck wie bei beginnendem Lächeln entstanden, vgl. Anon. d. Morelli S. 59.

[27] Genua, bei Sign. Molfino, Brustbild Holz, fast lebensgross, beschnitten und daher ohne Inschrift, welche den Namen enthalten haben soll, Fleisch und Oberlippen durch Abreibung und Schmutz beschädigt. In der Sammlung Roberto Canonici in Ferrara, welche i. J. 1638 theilweise durch Feuer zerstört wurde, befand sich laut Inventars ein Bild von Antonello „Kopf mit rother Mütze mit geschorenem Bart — das echte Selbstbildniss Antonello's", s. Campori, Racc. di Cat. S. 112.

als auf anderen Bildern, erklärt sich wohl aus der für Antonello ungewöhnlichen Grösse des Maasstabes, aber auch die Zeichnung ist nicht so scharf, die Körperwirkung nicht so mächtig wie auf den vorgenannten Beispielen, denen es überdies an Kraft des Impasto, an Schmelz der Farbe und an Durchsichtigkeit der Schattenflächen entschieden nachsteht. Leider fehlt die Inschrift, allein die übereinstimmende Behandlung gestattet, es in dasselbe Jahr mit dem Brustbilde in Casa Trivulzio in Mailand zu setzen, welches ehemals der Sammlung Rinuccini angehörig, die Ziffer 1476 trägt:

Mailand, Casa Triv.

Ein ungefähr 60jähriger bartloser Mann mit braunen etwas von oben herabblickenden Augen und scharf geschlossenem Mund in rothem hochschliessendem Wamms und schwarzer Hängekappe, welche den anscheinend kahlen Kopf bedeckt, auf schwarzem Grunde, bez.[28]:

1476
Antonellus meſſaneus
pinxit.

Bei aller Vollendung der Durchführung und Zeichnung und allem Glanz des Farbenschmelzes fehlt hier doch das feine Lichtspiel und die Mannigfaltigkeit der Abtönung, welche das Portrait im Louvre auszeichnet. Ebenfalls härter und eintöniger in der Farbe und unbestimmt beleuchtet, von röthlichem Ton, fest und von schmelzendem Vortrag, sonst aber ganz der Weise Antonello's in dieser Zeit entsprechend, ist das angeblich ein Glied der Familie Contarini darstellende Bild in Casa Giovanelli in Venedig:

Venedig, Casa Giovan.

Ein Mann mit grosser fleischiger Adlernase, grauen Augen, die Perrücke über Stirn und Ohren herabgekämmt, auf den Schultern die Stola des Patriziers, ohne Mütze, auf dunkel grünbraunem Grund.[29]

Wenn wir in Antonello's Bildern dieser Jahre weniger die Kunstelemente, die von den Bellini aufgenommen wurden, als vielmehr die metallische Klarheit vertreten sehen, welcher sich

[28] Mailand, Casa G. Gac. Trivulzio, auf der Ausst. 1872 unter N. 236 Holz, Oel, h. 1 F. 2 $^{1}/_{6}$, br. 11 Zoll. Abbild. bei Rosini III, 113.

[29] Venedig, Casa Giovanelli, früher in Casa Alvise Mocenigo a S. Stae. Holz, h. 1 F. 1, br. 10 Zoll, beschnitten und dadurch der Brüstung und Inschrift beraubt; Nachbesserungen sind unter der Nase, am Halse und an der rechten Augenbraue bemerkbar.

der kräftigere Geschmack des Cima zuwandte, so besitzen wir in dem miniaturfeinen Portrait der berliner Gallerie ein Werk, das in dem silbernen Schmelz der Färbung gleich meisterhaft ist wie in der Vollendung des Einzelnen:

Es ist ein junger Mann von höchstens 30 Jahren ³/₄ nach links gewandt, bis zur halben Brust sichtbar, mit offenem klaren Blick, grossem Untergesicht, graublauen Augen und dichtem rothbraunem Haar, welches tief in die Stirn hereingekämmt perückenartig über die Ohren herabfällt; er trägt schwarzes am Halse geschlossenes, mit Pelzfutter und schmalem Vorstoss versehenes Wams und schwarze Sackmütze; den Hintergrund bildet Himmel und ein Stückchen saftgrüner Park zur Linken. Auf der Brüstung der angeklebte Inschriftzettel mit Wahlspruch darunter:

1445
Antonellus messaneus ·P· pinxit

Berlin, Museum.

PROSPERANS MODESTVS ESTO INFORTVNATVS VERO PRVDENS ↘.[30]

In seinem ruhevoll gesammelten Ausdruck und der feinen, vornehmen Complexion athmet dieses Cabinetsbild vermöge meisterhafter Modellirung und Beleuchtung, Schärfe und Klarheit des Umrisses und sauberen Vortrags den zartesten Adel. Die Durchführung ist so genau, dass man trotz der Kleinheit die Spiegelung der Iris, die Feuchtigkeit im Auge und die Härchen des Besatzes wahrnimmt, ohne irgendwo die eigentliche Arbeit des Pinsels zu empfinden. Die Farbenfläche, obgleich von fast metallischer Glätte, lässt dennoch die Weichheit des Fleisches durchaus zur Geltung kommen; die hellen Lichter sind dank einem krystallreinen Bindemittel auf fast unmerkliche Weise in graue Halbtinten und vollen braunen Schattenton verblendet, der Farbenauftrag, in den vortretenden Theilen ziemlich voll, ist in den Uebergängen und in den transparenten Stellen der Dunkelheiten mit leichter Farbenhaut gedeckt und das Ganze mittelst eines Hauches von

---

30 Berlin, Museum N. 18. Holz. Oel. h. 0,21, br. 0,15, die beiden letzten Ziffern der Jahrzahl ungenau, am oberen Ende rechts im Inschriftzettel Spuren einer abgekratzten Zahl; die Farbe der Unterlippe leicht beschunden, die linke Wange im Schatten ergänzt, das Himmelblau durch Schmutz und Alter verdunkelt. Auf der Rückseite des Rahmens befinden sich zwei Zettel, von denen der eine, geschrieben, die Bemerkung trägt: „From the Vetturi collection at Venice 1773“, der andere, gedruckt, die Beschreibung: „Jean de Belluno in the dress of a noble Venetian painted 1470 (daraus mit Tinte 1445 gemacht) and presumed the only picture of the master in England.“

Lasur zusammengestimmt. Wir haben hier die Behandlung vor uns, wie sie van Eyck in seinem Doppelportrait der Arnolphini vom Jahre 1434 in der londoner National-Gallerie oder in seinem Jan de Leuw vom Jahre 1436 in Wien anwandte, nur mit modernerer Handhabung und feinerem Glanz. — Niemals hat man seit dem Ankaufe des Bildes bei Herrn Solly daran gezweifelt, dass die verstümmelte Jahreszahl auf demselben „1445“ zu lesen sei. Jetzt indess ist erwiesen, dass wir in dem Werke dasjenige Portrait haben, welches Zanetti im vorigen Jahrhundert in den Sammlungen Vidmann und Vetturi kannte und welches laut seiner gedruckten Erklärung den Namen des Meisters und die Jahreszahl 1478 trug. Bei genauer Untersuchung der Inschrift erkennt man denn auch, dass sie angetastet gewesen und die beiden letzten Ziffern verkratzt und wieder hergestellt sind.[31]

Ueber den zahlreichen Portraitarbeiten dieser Jahre liess Antonello die religiösen Gegenstände nicht aus den Augen. Im Jahre 1475 entstand das wundersame miniaturartige Calvarienbild, welches, vor langen Jahren durch einen Flandrer nach den Niederlanden gebracht, jetzt seine Stelle in der Gallerie zu Antwerpen gefunden hat:

Antwerpen. Museum.

Die Kreuzigung ist zwar in üblicher Anordnung, aber in höchst bizarrer Weise dargestellt: Inmitten Christus, ein derbknochiger Mann mit bäuerlichen Gesichtszügen, die Schächer seitwärts, nicht an Kreuzen, sondern an hohen Baumstämmen derart angeheftet, dass der eine zur Linken, wie in den Bock gespannt, mit zurückgerenkten Armen und nach hinten überliegendem Kopf scheinbar auf den Aesten stehend festgebunden ist, während der andere rechts in leichter Krümmung nach rückwärts, aber so hängt, dass er die Arme über sich streckend, an den Füssen angenagelt, emporzuschweben scheint. Unten sitzt links Maria, die Hände im Schooss gefaltet und ergebungsvoll zu Boden blickend, rechts kniet der jugendliche Johannes, halb von rückwärts gesehen mit betend erhobenen Händen, die Augen zu Christus emporgewandt. Den Vordergrund füllen die grausigen Bestandtheile der Schädelstätte nebst Eule, Schlange und Kaninchen, im Mittelgrund, welcher sich als Thalmulde von Hügeln eingeschlossen in die Tiefe des Bildes erstreckt und durch einen Zug von Reitern und

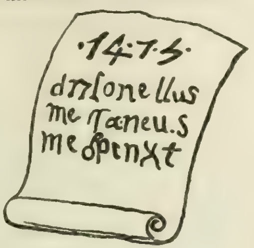
[31] vgl. Zanetti, Pitt. Ven. II. Ausg. v. 1792 S. 31, Rosini III. 112, Puccini, Mem. stor. crit. di Antonello, Florenz 1809 und Waagen's handschriftliche Bemerkungen zu s. Katalog der Berliner Gallerie, wo auch auf Zanetti's I. Ausg. verwiesen wird. Das Bild wurde von Mr. Solly durch Tausch erworben.



Die Kreuzigung.

Gemälde des Antonello da Messina im Museum zu Antwerpen.

Fussvolk sowie durch grasende Hirsche und andere Thiere belebt wird, sieht man Buschwerk, verstreute Häuser, Mauern, einen Fluss mit Brücke und zwei Burgen; den Hintergrund schliesst ein See mit lang gezogenen Uferlinien, über welche sich heiterer Tag ausbreitet.[32] Auf Zettel im Vordergrund die Inschrift:



Während hier die eingehende Liebe der landschaftlichen Behandlung, die grobschlächtigen Typen der Hauptfiguren und der eckige Faltenbruch den flandrischen Einfluss offenbaren, ist die bei all ihrer wunderlichen Drastik doch schwungvolle Zeichnung der beiden Sünderfiguren, welche lebhaft an Carpaccio erinnern, und die Zeichnung des Christusaktes mit seiner lichten Färbung durchaus italienisch.

Wie naturalistisch auch diese Darstellung von Golgatha zu Antwerpen erscheint, so vertritt das Bild doch eine angemessenere Auffassung solcher Gegenstände, als spätere Beispiele in italienischen Sammlungen. An dem Ecce-Homo in Neapel bemerkten wir den grimassenhaften Schmerzensausdruck der Flandrer; in der weiteren Entwickelung änderte Antonello die Behandlungsweise, ohne die Realistik zu verlassen, und in seinem Christus an der Säule in der Akad. zu Venedig, welcher ohne Zweifel nach 1476 entstanden ist, gibt sich in dem plumpen Ausdruck des Leidens eine Künstlernatur zu erkennen, welche unfähig war, die Höhe toskanischen Adels zu erreichen:

Fast ganz von der Seite gesehen ist Christus, ein muskulöser kräftiger Akt, an Hals und Armen festgebunden, den Kopf mit pein- Venedig, Akad.

[32] Antwerpen, Museum N. 17. Holz, h. 0,58, br. 0,42; die Lesart 7 bei der Jahresziffer ist bestritten worden, das Zeichen 5 hat man mehrfach für 0° = oleo genommen. Die Behandlung weist das Bild in Antonello's spätere Zeit; dasselbe war ursprünglich Erbstück in der Familie Maelcamp und von Einem dieses Namens in Italien erworben: beim Verkauf der Sammlung Maelcamp kaufte es Prof. van Rotterdam, von diesem Mr. van Ertborn.

vollem Ausdruck emporwerfend; eine Krone von grünen Dornen ritzt die Schläfe, die Locken des nussbraunen Haares flattern wüst um das Haupt, blutige Tropfen rinnen aus Wunden und Augen, der Mund ist offen, die Brauen eckig zusammengezogen.

Auf Zettel an der Brüstung die Inschrift:

ANTONELLVS MESSANEVS ME PINXIT.[33]

Bei eingehendster Durchführung und leuchtendem Schmelz gewährt dieses Bild, dessen bronzeartig modellirtes Fleisch mit unübertroffener Schärfe gezeichnet ist, einen lehrreichen Einblick in die technischen Herstellungsmittel. Während Antonello die glühendwarme Untermalung der Lichtpartien durch kühlere Uebermalungen von satterem Körper gedämpft hat, ist in den Schattheilen die kalte Anlage mit wärmeren aber dünneren Tönen übergangen und das Bindemittel je nach dem Grade der nöthigen Durchsichtigkeit mehr oder minder reichlich angewendet. Um die so entstandene Ebenmässigkeit zu beleben, hob er die Stimmung durch einzelne der Harmonie angepasste Farbenaccente, z. B. roth auf den Lippen und grau im Haar, und vollendete die Haltung des Ganzen schliesslich durch leichten Lasurhauch. Demzufolge ist der kräftige Farbenkörper, den man früher nur den Tiefen zu geben pflegte, hier auf Lichter und Dunkelheiten erstreckt, und der Erfolg zeigt eine ziemlich gleichmässig röthliche Farbenfläche von feinem Gewebe und grosser Intensität. Bellini hat sich, wie wir sahen, niemals mit dem hier vertretenen Malverfahren Antonello's befreundet; für sein coloristisches Feingefühl war dieser technische Process zu complicirt, aber für Giorgione wurde derselbe umso anziehender, und wir dürfen annehmen, dass er die Vorbilder seines ersten Meisters zu Gunsten der jetzt durch Antonello geschaffenen aufgab, um derjenigen Richtung venezianischer Kunst, welche ihre letzte Vollendung durch Tizian empfing, den Rücken zu wenden.

Antonello selbst hat dieses umständliche Verfahren nicht lange beibehalten. Ein Beispiel davon finden wir noch in der schönen Wiederholung des Christus an der Säule, welche sich im Besitz

---

[33] Venedig, Akad. N. 264, aus Palazzo Manfrin, Holz, h. 0,40, br. 0,33, Grund braun-grün; Retouchenflecke befinden sich an der Brust links.

Mr. Robinson's in London befand[34] und nicht so vollendet durchgeführt ist, aber auch nicht so rothen Stich hat wie das Exemplar in Venedig. An einer zweiten conventioneller gezeichneten Wiedergabe des Gegenstandes machen sich schon Merkmale einer letzten Stilwandlung geltend. Hatte Antonello bisher die Eifersucht der Venezianer aufgeregt und die Bellini genöthigt, sich in die Oeltechnik einzuleben, so war seine künstlerische Bedeutung jetzt an dem Wendepunkt angelangt und im Abnehmen begriffen. London, Sml. Robins.

In S. Giorgio in Alga bei Venedig befand sich eine Halbfigur des Heilands an der Säule, deren auf Giovanni Bellini lautende Signatur schon zu Boschini's Zeit angezweifelt wurde und die man für Antonello's Werk hielt. Es scheint nachmals veräussert worden zu sein und wir glauben es im Besitz der Familie Miari in Padua wiederzufinden.[35] Es ist Hüftbild und trägt keine Inschrift, hat aber alle Zeichen der Echtheit und beginnt eine Reihe von Arbeiten, die vermuthlich in kurzem Zeitabstande nachfolgend den Rückeinfluss Bellini's auf Antonello erkennen lassen. Der Akt ist hagerer und minder muskulös, bewahrt aber dabei die Plumpheit der Formgebung, welche, anscheinend mehr aus dem Gedächtniss als nach der Natur gezeichnet und in der conventionellen Weise eines Monochroms gefärbt, durch mannigfaltige Lasuren einen düstern Oliventon erhalten hat. Eine verwandte Erscheinung ist u. a. die Sebastiansfigur in Casa Maldura daselbst, welche wir oben unter Buonconsiglio mit der Bemerkung erwähnt haben, dass sie auf Beziehungen zwischen ihm und Antonello hindeute.[36] Padua, Sml. Miari. Padua, Samml. Maldura.

In ebenso bellinesker Weise ist der von Engeln betrauerte Christus im Belvedere zu Wien gezeichnet:

Der Leichnam mit der Dornenkrone ums Haupt, die Hüfte mit dem Schurz umwunden, sitzt in biegsamer Haltung wie träumend auf Wien, Belvedere.

[34] London, Samml. Robinson, 16 Pelham Crescent, Holz, Oel, i. J. 1865 in British Institution ausgestellt; die Farbenfläche ist allerdings durch Abputzen etwas verändert.

[35] Padua, Casa Miari. Holz, h. 0,60, br. 0,50. Christus ist 3/4 nach links gewendet und steht den mit Nimbus umgebenen Kopf erhebend innerhalb einer steinernen Nische unter einem Bogen; an der Brust rechts und am Himmel sind ein Paar Retouchenflecke bemerkbar. Vgl. darüber Boschini, Ricche Min. Sest. della Croce S. 62.

[36] vgl. Band V. S. 466.

dem quer über seinen steinernen Sarkophag gelegten Grabdeckel bis an die Knie sichtbar, von zwei hinter ihm stehenden mit geprägtem Heiligenschein und goldgeschmückten Pfauenfederflügeln ausgestatteten Engelknaben gestützt, während ein dritter neben ihm knieend seinen linken Arm hält und ihm die Hand küsst; den Hintergrund bildet Landschaft; am Sarkophag der Inschriftzettel:

ANTONIVS
MESANĒSIS.[37]

Das Bild, i. J. 1808 beim Einzug der Franzosen in Venedig nach Triest und von dort nach Wien in Sicherheit gebracht, war ursprünglich für das Tribunal des Rathes der Zehn gemalt. Diese Bestimmung wird den Meister angetrieben haben, etwas Vorzügliches zu leisten, aber wenn es auch ehemals in unberührter Beschaffenheit Anziehungskraft gehabt haben mag, so ist es in seinem heutigen Zustande nichts weniger als erfreulich. Es drängt sich hier jene Art von Realismus auf, welche von den Vivarini auf Crivelli übergehend eine seltsame Mischung nordischer und italienischer Hässlichkeit darstellt. Namentlich die Engelfiguren stechen durch grimassenhaften Ausdruck hervor und der Vortrag ist noch trockener und hagerer als auf dem Bilde in Padua. Gleichwohl fand er Nachahmung, wie ein namenloses Bild desselben Gegenstandes im Museo Correr in Venedig zeigt, welches das Motiv mit wenig Abweichung behandelt und ohne Zweifel von einem Schüler Antonello's herrührt.[38] — Zwei Bilder in Genua und in Pavia — dort ein Ecce-Homo der Casa Spinola[39], hier

Venedig, Mus. Correr.

Genua, Casa Spinola.

[37] Wien, Belvedere I. Stock Saal VII. N. 60, Holz, h. 4′ 3″, br. 3′ 4″; übermalt sind: der obere Theil des Christuskopfes, das Fleisch des Engels zur Rechten und der Sarkophag; ein senkrechter Sprung geht durch Arm und Beine der Hauptfigur und das Gesicht des einen Engels, die Fleischtheile sind durchgängig abgerieben und die Landschaft sowie die Inschrift übergangen. Ueber das Schicksal des Bildes vgl. Albrecht Krafft's hist. krit. Katalog der k. k. Gemälde-Gallerie, Wien 1854 S. 2 sowie Sansovino Ven. descr. 123, Ridolfi, Marav. I, 291, Boschini, Ricche Min. Sest. S. Marco 23, Zanetti, Pitt. Ven. (I) 490 und (II) 637, Agincourt CLXXII und Rosini III, 111 geben Abbildung.

[38] Venedig, Mus. Correr N. 42, h. 1,17, br. 0,85, stark übermalt: Christus sitzt hier so, dass seine Beine über den Sarkophag herabhängen, am Boden rechts liegt ein Todtenschädel, im Hintergrund eine Burg.

[39] Genua, Casa Francesco Spinola, Piazza Pellicerva, Holz, Oel, ½ lebensgr., ein regelmässiger Typus ohne Grimasse und Verzerrung, das dornengekrönte Haupt sanft geneigt, das inmitten gescheitelte Haar fällt auf die Schultern herab, um den Hals ist ein Strick geschlungen; die Farbe, abgerieben und nachgebessert, scheint ehemals warm und goldig gewesen zu sein.

das Brustbild eines 50—60jähr. Mannes mit lachendem Ausdruck in der Gall. Malaspina[40], beide der späteren Zeit Antonello's angehörig, mögen vorübergehend erwähnt werden; die schlechte Erhaltung drückt ihre ohnehin nicht hohe Bedeutung noch mehr herab. Pavia, Sml. Malasp.

Mittlerweile hatte sich nun die Neuerung Antonello's derart unter den Venezianern eingebürgert, dass diese sich mit Freiheit darin ergingen. Mancher, der anfänglich den erstaunlichen Leistungen des Sicilianers mit der bescheidenen Hoffnung gefolgt war, dereinst Aehnliches zu Stande bringen zu können, fühlte sich jetzt überlegen und es trat vielmehr an den Fremdling die Aufgabe heran, sich der künstlerischen Vorzüge seiner Ortsgenossen zu bemächtigen. In diesem bewussten oder unbewussten Streben verlor seine Kunst immer mehr an ursprünglichem Gepräge: Bildung und Gesichtstypus der Figuren verwandelte sich, die Zeichnung bekam abweichende Stilisirung, der Vortrag der Gewänder anderen Schnitt, sodass der flandrische Charakter, mit welchem Antonello aufgetreten war, nach und nach so weit im venezianischen unterging, als es bei einem Manne von seiner Natur und künstlerischen Herkunft überhaupt möglich war. — Für diese Wendung, die zunächst den Spuren Giov. Bellini's folgend uns zugleich den Ausgangspunkt von Cima's Stileigenthümlichkeit andeutet, ist eine Madonna des berliner Museums besonders lehrreich:

Maria den Mantel über dem Kopf hinter einer Brüstung stehend und mit freundlichem Ausdruck nach dem Beschauer blickend, hält den nackt vor ihr stehenden und sich in ihren Arm legenden Knaben mit dem rechten umschlungen und unterstützt seine Füsse, während er nach der Mutter zu gewendet in den Latz ihres Mieders fasst; Hintergrund weite cultivirte Landschaft mit Baumreihen und fernen Bergen; unterhalb die Inschrift: Berlin, Museum.

. ANTONELLVS . MESS ÑESIS . P .[41]

Die schlanke und nicht ungraziöse Frauengestalt hat ganz den Charakter Bellini's und Cima's, der Knabe hält sich etwas steif und ist durch kurzen Hals und vortretenden Leib entstellt, der

[40] Pavia, Gallerie Malaspina, kleines Brustbild mit Brüstung und der Aufschrift: „ANTONELLVS LESSANEVS PINXI", Holz. Das gelbe Haar mit grüner kooischer Mütze bedeckt, das Wams roth, der Grund grün; die Farbenfläche ist bis auf ein Stück am Halse fast ganz übermalt.

[41] Berlin, Mus. N. 13, Holz, h. 0,88, br. 0,54, aus Samml. Solly; am Himmel rechts ist ein Fleck bemerklich.

Gewandwurf, zwar in der Hauptsache noch flandrisch gebrochen, unterscheidet sich doch schon von der specifisch nordischen Behandlung; venezianische Empfindungsweise nimmt in Bildung des Körpers und der Gesichtszüge überhand und zugleich gewahren wir einen bei Antonello ungewohnten moderneren Vortrag. Das Fleisch zeigt kräftigen Farbenkörper, olivenbraunen Schatten, kalte Uebergänge und ist mittelst der Lasuren zu tiefem Gesammtton gestimmt; das Roth der Gewänder ist überall durchsichtig behandelt, das Blau dagegen, satt aufgesetzt, bildet durchweg eine gussharte Fläche. In der Anwendung dieses Vortrags aber, der von Giovanni Bellini entlehnt war, erscheint Antonello nicht als Meister, sondern als Schüler.

In weit günstigerem Sinne kehren wesentlich dieselben Beobachtungen an dem jüngst für die dresdener Gallerie erworbenen Sebastiansbilde wieder, welches wir unbedenklich dem Antonello zuerkennen und besonders um des willen hochstellen, weil es sprechendes Zeugniss für die künstlerische Vielseitigkeit und Aneignungsgabe des Meisters ablegt. Bei Beurtheilung desselben darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass man von einem Künstler, der vorwiegend Bildnissmaler war, nicht gerade die höchsten Vorzüge der Composition erwarten muss, und dass das Werk seine eigenthümliche Bedeutung behält, auch wenn wir in diesem Betracht Mängel finden, welche bei Ghirlandaio oder Fra Bartolommeo nie begegnen können:

Dresden, Museum. Sebastian, ein bartloser Jüngling in langherabfallendem, über der Stirn kurz abgeschnittenem Haar, einen dünnen Schurz um die Hüften, ist von 4 Pfeilen durchbohrt, der Körper $^3/_4$ nach rechts gewandt; das rechte Bein etwas vorgestreckt, mit den Armen rücklings an einen Baumstamm angebunden blickt er mit sanft ergebenem Ausdruck, die Lippen scheinbar im Gebet geöffnet, gen Himmel. Er steht inmitten eines weiten mit Platten gepflasterten Hofes, der von venezianischen Häusern Zinnen und mit hohen Feueressen umgeben und hinten durch eine Verbindungsgallerie mit zwei Bögen geschlossen ist, auf welcher zu beiden Seiten orientalische Teppiche aushängen, hinter denen 4 Damen sichtbar sind. Im Vordergrunde rechts liegt ein umgestürzter Säulenstumpf; im Mittelgrunde sieht man rechts einen Offizier, der auf den Heiligen hindeutend zu der vor ihm stehenden Wache spricht, dahinter jenseits der Bogengallerie zwei alte Männer, von denen einer priesterlichen Ornat trägt, mit einander redend,

auf der linken Seite liegt ein Kriegsknecht in steiler Verkürzung schlafend ausgestreckt und hinter diesem steht ein Weib aus dem Volke mit ihrem schlafenden Kinde auf dem Arm. Durch die Bögen des Mittelgrundes hindurch blickt man auf ein mit Baumgruppen umstandenes Kloster am Ufer eines Kanals, und auf dem Plan, welcher dieses und die dahinter aufsteigenden Berge von den vorderen Gebäuden trennt, treten links mehrere kleine Figuren aus den Häusern und rechts wandeln zwei Männer in venezianischer Senatorentracht anscheinend in lebhaftem Gespräch vorüber; am Himmel ziehen weisse Wolkenflocken.[42]

Wenn dieser Darstellung, wie bemerkt, die grossen Eigenschaften des Historienbildes fehlen, so ist sie dafür an individuellen Einzelzügen, an Intensität des Ausdrucks und an Charakter desto reicher. Selbst Mantegna, an welchen man angesichts der perspektivischen Behandlung der Architektur und der Gestalten sofort lebhaft erinnert wird, hat die Natur- und Menschenbeobachtung, die wir hier finden, nie übertroffen. Ganz besonders bemerkenswerth erscheint die wissenschaftliche Genauigkeit, womit allenthalben der Schattenschlag behandelt ist; die Körperhaftigkeit der einzelnen Theile, sei es Fleisch, Stoff oder Stein, wird dadurch in einer Weise belebt, welche noch jetzt bewunderungswürdig ist, obgleich das Bild durch zahlreiche Beschädigungen der Farbenfläche und durch nachmalige Ausbesserungen gerade in dieser Beziehung am meisten gelitten hat. Als die Verfasser dasselbe während seiner Ausstellung in Wien zuerst auf Antonello ansprachen, wurde starker Widerspruch laut. Die Erscheinung des Ganzen ist so wenig einfach und einheitlich, dass erklärlicher Weise eine ganze Reihe von Namen daran probirt wurden; keiner aber von allen, die in Frage kommen können, hält unserer Ueberzeugung nach so durchweg Stich wie Antonello. Zu ihm stimmt die Feinheit der Zeichnung, die Schärfe der Modellirung, der Typus dieser fast immer bildnissartigen Figuren und Gesichter, und als

---

[42] Dresden, Museum N. 2382, Holz, auf Leinw. übertragen, h. 1,70, br. 0,84, i. J. 1872 von Herrn J. Ch. Endris in Wien für 6000 Thlr. gekauft, auf der Ausstellung von Gemälden alter Meister aus wiener Privatbesitz unter Giov. Bellini's Namen N. 2. Die Bildfläche hat an einigen Stellen die Patina verloren, an anderen ist sie durch Uebermalungen entstellt, besonders an Stirn und Haar, rechter Schulter, Brust und Beinen des Sebastian, sowie am Himmel. Ueber die Polemik bezüglich des Bildes, bei welcher die Namen Bonsignori, Pietro da Messina u. a. genannt worden sind, vgl. u. a. Zeitschrift f. bild. Kunst Jahrg. 1874 S. 29.

specifischer Anhalt ist hierbei der Umstand nicht zu unterschätzen, dass einige der kleineren Figuren auf das überraschendste denjenigen der Kreuzigung in Antwerpen entsprechen. Man hat im Hinblick auf das Bild von der „Schule Bellini's“ und der „Schule Mantegna's“ geredet, aber hier haben wir es nicht mit einem Schulstück, sondern entschieden mit einem Werke von Meisterhand zu thun. Keine Frage, dass die Einflüsse Bellini's, Carpaccio's und Mantegna's erkennbar sind, aber eben diese bei aller Individualität der Stilsprache etwas schielende Mannigfaltigkeit ist für Antonello charakteristisch. Schon der Geschmacksabstand zwischen der Behandlung des Märtyrers, der ein zwar ziemlich feister und starkknochiger, aber sehr geschmeidiger Akt mit seelenvollem Ausdruck ist, gegenüber den meisten Staffagefiguren fällt auf. Geht man das Einzelne durch, so zeigt sich: die beiden bei ihrer Kleinheit wunderbar lebensvollen und grossartigen Senatorenfiguren, die am Saume des Hintergrundes entlang spazieren, sind von ganz bellineskem Gepräge, die Damen auf dem Balkon sehen nach Carpaccio aus, und daneben verrathen die Wachtsoldaten weiter vorn und der fast genau nach dem steilverkürzten Leichnam Christi in der Brera gezeichnete schlafende Lanzknecht zur Linken, dessen Schnarchen man zu hören meint, genaue Kenntniss des Piero della Francesca und des Mantegna. Unmöglich kann das hier construirte Gehöft mit der brückenartigen Verbindung ohne Bekanntschaft mit den Fresken der Eremitenkapelle entworfen worden sein; genau dieselbe Anlage sehen wir auf dem Schlussbilde des Christophorus-Cyklus und überdies finden wir dort einen Soldaten mit der Lanze, welcher mit dem vom Rücken gesehenen, der auf unserem Bilde eine Gabel hält, im Wesentlichen übereinstimmt.

Bei alledem wäre es keineswegs gerechtfertigt, von äusserlicher Nachahmung zu reden; vielmehr haben wir bei Antonello eine innerliche Aneignung der künstlerischen Grundsätze des Piero della Francesca und des Mantegna, welche Gemeingut der diesen Meistern näher stehenden Künstler wurden und sie zu gleichen oder ähnlichen Leistungen befähigten. Die realistische Auffassung, die wir bei einem Maler von Antonello's Herkunft voraussetzen,

zeigt sich auch hier, aber in einer durch die Anschauung venezianischer Werke gereiften und gereinigten Form; ebenso ist die Linienperspektive mit höchster Genauigkeit behandelt, aber durch Mitwirkung der Atmosphäre gemildert, wie es eben nur Antonello vermochte. — Während bei kleinen feindurchgeführten Bildnissen der Fleischton in der Regel röthlich, strahlend und mit Braun modellirt ist, kommt er hier vermöge seiner lichten Klarheit dem Giovanni Bellini näher und ist in den Schatten durch feingestimmte graue Tinten gebrochen; aber die Behandlung im Einzelnen ist so meisterhaft, die Modellirung in den Biegungen so naturwahr, der Umriss so rein und schwungvoll wie nur irgend auf anderen Bildern Antonello's. Der technische Vortrag, soweit er untrüglich hervortritt, weist das Bild in die späteren Jahre seines Aufenthalts in Venedig, in die Zeit, da sein flandrischer Jugendstil in den rein italienischen überging, und zwar wird im dresdener Sebastians-Bilde sein Doppelverhältnis zu den venezianischen Zeitgenossen am deutlichsten, denen er erst die neue Malmethode beigebracht hatte und dafür nun die Wahrheit der perspektivischen Behandlung und der Färbung sowie den Reiz des Linienflusses ablauschte. Realist bleibt Antonello aber in allen Phasen, und sein künstlerisches Wissen ist gründlicher als das des weichen Bellini, ohne dass es im Ausdruck so ungeschlacht wird wie bei Carpaccio.

Weit geringer und dem Stilcharakter wie der Technik des berliner Madonnenbildes sich anschliessend, jedoch trüber in der Färbung und durch grellen Leidensausdruck abstechend, erscheint eine Reihe anderer Sebastiansdarstellungen, von denen das bezeichnete Brustbild in Berlin fast genau mit dem Umriss der dresdener Figur zusammentrifft[43], während eine Wiederholung ohne Namen in Frankfurt a. M., noch unbedeutender als jenes[44], und

Berlin, Museum. Frankfurt, Städ. Inst.

[43] Berlin, Museum N. 8, Holz, Oel, h. 0,48, br. 0,36, aus Samml. Solly, bez. „ANTONELVS (sic) MESANEVS . P." Der Heilige hat grossen Nimbus, ist von 3 Pfeilen durchbohrt und steht vor einem Pfahl, die Augenbrauen sind schmerzhaft zusammengezogen, der Mund jedoch ruhig, Hintergrund Himmel; die Farbenfläche ist entweder durch Uebermalung oder infolge von Firnissüberzügen etwas stumpf geworden.

[44] Frankfurt, Städelsches Inst. N. 16 aus der Samml. Baranowski, Brustbild, Holz, h. 0,50, br. 0,35, dem berliner

Bergamo, Stadtgall. Padua, Samml. Maldura.

zwei weitere in Bergamo[45] und Padua[46] wohl nur als Schulbilder erscheinen können. Die vielfache Wiedergabe des besonders in Mailand verehrten Heiligen mit oder unter Antonello's Namen rechtfertigt vielleicht den Schluss, dass der Meister sich während der Entstehung dieser Gemälde dort aufgehalten hat.

Venedig, Akad.

In diesem Zusammenhange nennen wir noch: das Bildniss einer Nonne (l'addolorata) in braunem Kopftuch und gemustertem Halstuch, weinend und die Hände ringend, in der Akademie zu Venedig, ein Bild von olivenfarbenem Stich und stumpfem Ton, welches eine alternde Hand verräth[47], sodann eben dort eine Annunziata mit der Namensinschrift Antonello's, mit reichlichem Bindemittel, aber schwer und rauh a prima gemalt, der Manier des Basaiti um 1510 nicht unähnlich[48]; in Casa Morbio in Mailand einen Leichnam Christi auf der Platte des Grabes ausgestreckt mit zwei Engeln, welche das über ihn gebreitete Laken halten, zwar mit Antonello's Inschrift, aber vielleicht nur Copie.[49]

Mailand, Casa Morbio.

Wir erfahren, dass Caterina Cornara bei ihrer Rückkehr aus Cypern i. J. 1489 bei Antonello ein kleines Madonnenbild kaufte und einer ihrer Ehrendamen bei deren Heirath mit einem Glied der Familie Avogaro von Treviso zum Angebinde gab.[50] Die Spur dieses Werkes, welches lange in der Sammlung der Avogaros bewahrt wurde, ist verloren gegangen und in Folge dessen fehlt uns ein wichtiges Beweisstück für die damalige Stilentwicke-

Exemplar in allem Wesentlichen entsprechend, der Heilige steht hier vor einer rothen Säule.

[45] Bergamo, Stadtgall. N. 83, etwas grössere Wiederholung, noch schwächer und angetasteter.

[46] Padua, Casa Maldura, ebenfalls 3/4 nach links auf dunklem Grunde, Holz, Oel; an der Wange retouchirt, vermuthlich von einem Schüler Antonello's, etwa Pino von Messina gemalt (?). — In derselben Sammlung befindet sich noch ein Bildniss unter Antonello's Namen, 1/3 lebensgr., stark übermalt, welches auch nach der neuerlich vorgenommenen Beseitigung der gröbsten Uebermalungen von zweifelhafter Echtheit bleibt.

[47] Venedig, Akad. N. 349, Holz, h. 0,46, br. 0,29.

[48] Venedig, Akad. N. 356: Maria am Betpult sitzend mit einem Buch, am Rande des Tisches bez. „ANTONELLUS MESANIVS PINSIT". Brustbild, Holz, Oel, h. 0,45, br. 0,33, aus dem Saal des Anti-Collegio de' 20 Savii. Behandlung und Künstlernamen stimmen wenig zusammen.

[49] Mailand, Casa Morbio; im Hintergrunde Golgatha: links am Sarkophag die Inschrift „Antonellus Messañi pinsit", Holz, Oel, h. 2 F. 1, br. 1 F. 8, ein sehr gewöhnliches flüchtig behandeltes Bild, dem vielleicht ein besseres Original von Antonello zu Grunde gelegen hat.

[50] vgl. Ridolfi, Marav. I, 86; nach Federici, Mem. Trevigiane I, 226 stellte das Bild eine Annunciata von seltsamer Erfindung, in Oel auf Holz dar mit der Inschrift „Antonellus Messanensis P."

lung des Meisters; denn die Fresken am Denkmal des Onigo in S. Niccolò zu Treviso, welche ihm zugetheilt worden sind, haben wir bereits früher für Giovanni Bellini in Anspruch genommen; wären sie Antonello's Arbeit, so wäre der Stil beider Meister damals vollkommen übereinstimmend gewesen.[51]

Ein kleines vorzügliches Stück, welches der Forschung viel zu rathen aufgegeben hat, ist das Hieronymusbild der Sammlung Baring in London. Schon seit dem 16. Jahrhundert streiten sich van Eyck, Memling und Antonello um die Urheberschaft. Der beschauliche Greis war ein Lieblingsheiliger unter den Venezianern und ist von allen ihren Meistern gemalt worden, aber niemals in dieser Art. Er sitzt hier an seinem Pulte lesend umgeben von Büchern und allerlei Hausrath, umspielt von Vögeln und anderem Gethier.[52] Sicherer Umriss, reich verschmolzener Ton und breite Licht- und Schattenführung, verbunden mit eckigem Faltenwurf und Ueberfluss an Ausstattungen geben einen Zwittereindruck, bei welchem schwer zu sagen ist, wie viel davon bellinesk ist und wie viel dem Antonello allein gehört. — Dies ist jedoch nicht das einzige Beispiel, an welchem Antonello's Vortrag mit fremdartigen Elementen verquickt erscheint. Insbesondere müssen wir hier einer Reihe von Bildnissen in verschiedenen Gallerien gedenken, denen eine seltsame Mischung von sicilianischem Charakter mit der Weichheit Memlings eigen ist. Wir verzeichnen dieselben, ohne uns bestimmt über ihre Herkunft erklären zu können:

London. Sml. Baring.

Antwerpen, Museum N. 18: Ein junger Mann mit südlicher Hautfarbe, langer spitzer Nase und schwarzem lockigen Haupthaar in schwarzer Schaube und Mütze, in der Hand eine Medaille haltend, mit der Umschrift: NER . CLAVD . CAESAR . AVG . C . E . FR . P . IMPER .; im Hintergr. Landschaft, ein Teich mit Schwänen darauf und ein Reiter.[53] Das Portrait ist verschiedentlich für das des Pisano

---

[51] s. Ridolfi und Federici a. a. O.

[52] London, Samml. Baring, Holz, Oel, h. 1 F. 7½, br. 1 F. 2⅜. Der Anonymus des Morelli 74, 75 beschreibt es eingehend in Casa M. Ant. Pasqualino; er sagt, die Gebäude seien „alla Ponentina" behandelt und Viele glaubten, Jacometto Veneziano habe die Figur überarbeitet.

[53] Antwerpen, Mus. N. 18 (Mus. von Ertborn) in der Auktion der Sammlung Denon in Paris gekauft. Holz, h. 0,29, br. 0,21, der Hintergrund nicht unähn-

und des Antonello selbst angesehen worden; es rührt von einem Maler her, der das Oel-Bindemittel nicht vollkommen beherrschte.

Florenz, Uffizien N. 780: Ein junger Mann mit etwas groben Gesichtszügen und wolligem perückenartigen Haar, in hohem Kleid mit Pelzkragen, die rechte Hand mit Pelzmanschette vor sich auf die Brüstung gelegt, Brustbild $^2/_3$ nach links, Hintergrund Parklandschaft[54]; technisch dem Bildniss in Antwerpen verwandt, erinnert dasselbe sehr an die Schule des van der Weyden und Memling.

Venedig, Akad. N. 255: Männliches Brustbild in schwarzem Rock und schwarzer Kappe, in Auffassung und Stil mit dem vorigen übereinstimmend, aber wärmer gefärbt.[55]

Florenz, Gall. Corsini: Männliches Brustbild mit Mütze, in Ausdruck und Blick frei, den vorgenannten überlegen und den echten Bildnissen Antonello's näherkommend.[56]

Nach Vasari's Erzählung gerieth Antonello am Ende seiner Laufbahn mit Bonsignori in Streit über die Lieferung von Malereien im Signorenpalast zu Venedig, drang aber gegen den Einfluss des „Herzogs von Mantua" mit seinem Anspruche durch. Dieser Handel müsste sich nach herkömmlicher Annahme im Jahre 1493 ereignet haben, in welchem der Dogenpalast nach dem Brand von 1483 wiederhergestellt war. Aber an dem ganzen Bericht ist nur die nachträgliche Bemerkung erweislich, dass Antonello die Ausführung jenes Auftrages nicht erlebt hat. Er starb nach Vasari im 50. Lebensjahre und wurde mit hohen Ehren und mit preislicher Anerkennung seiner hervorragenden künstlerischen und technischen Verdienste in Venedig bestattet.[57]

Wir schliessen diese, dem Stande unserer Kunde gemäss leider sehr lückenhafte Schilderung seiner Thätigkeit mit einem Verzeichniss einer Anzahl von Gemälden, welche infolge der Ungleichheiten in der Behandlung seinen Namen zum Theil ausschliessen, zum Theil überhaupt sehr schwer zu bestimmen sind:

---

lich demjenigen auf einem Altarbilde Memlings in Chiswick.

[54] Florenz, Uffiz. N. 780, etwas abgeputzt. Abbild. bei Rosini. III, 113.

[55] Venedig, Akad. N. 255, aus der Gall. Manfrin, Holz, h. 0,27, br. 0,26.

[56] Florenz, Gall. Corsini; früher dem Pollaiuolo zugeschrieben, jetzt als unbekannt katalogisirt.

[57] Vasari IV, 80. 81 und Anm. dazu. Das Epitaphium rühmt Antonello „quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus italicae picturae contulit" und an seinen Bildern „singulare artificium et venustas." Der anon. Verf. der Memorie de' pitt. Messinesi, Mes. 1821 S. 19 erwähnt ein Bild Antonello's v. J. 1497 (?), Gallo, Annali di Messina, lässt ihn i. J. 1496 sterben, vgl. Eastlake, Materials I, 213.

Venedig, Museum Correr N. 10: Brustbild eines Knaben (angeblich des Giovanni Piero della Mirandola) in blondem Haar mit Lorbeerkranz und rothem Kleid[58]; der Ausführung nach mehr dem Bellini, als dem Antonello verwandt. — N. 11: Jünglingsporträt in schwarzem Kleid und schwarzer Mütze, scharfes Profil nach links; der Ferrareser Schule des Tura und Zoppo angehörig.[59] — N. 12: Jugendliches männliches Brustbild in schwarzer Tracht mit langem, herabfallendem Haar, Profil nach links.[60] Gall.-Bilder.

Padua, Casa Ferd. Cavalli: Brustbild eines Mannes mit langem Haar in purpurner Kleidung und Mütze; dem Alwise Vivarini ebenso verwandt wie dem Antonello, aber in seinem dermaligen Zustande keinem der beiden Meister mit Bestimmtheit zuzuerkennen.[61]

Bergamo, Stadt-Gall. N. 88: Brustbild eines Edelmannes in blondem Haar mit braunem Kleid und schwarzer Mütze, Vorderansicht, aufblickend, die Hände wie zum Orgelspiel vor sich auf die Brüstung gelegt, früher dem Hans Holbein zugeschrieben, von bellineskem und antonelleskem Charakter, von durchsichtiger Färbung, aber etwas leer im Ton.[62]

Cefalù auf Sicilien, Casa Mandralisca (1859): Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren mit Stoppelbart von wohligem Ausdruck und lächelnd, in schwarzer Jacke und Mütze auf dunklem Grund; zwar durch Nachbesserungen entstellt, aber der Technik nach anscheinend der Zeit angehörig, in welcher das Sebastiansbild in Berlin entstand; es ist mit kräftigem Impasto modellirt und mit durchsichtigen Lasuren vollendet.[63]

Lonigo, Casa Pieriboni: Brustbild des kreuztragenden Christus, Hintergrund Landschaft mit Häusern und Thürmen; angeblich aus Tizian's Schule, in Wahrheit aus dem Atelier des Antonello, ein Bild, wie er es vielleicht in seinen späten Tagen selbst gemalt hat.[64]

Paris, Sammlung Duchâtel: kleines Brustbild eines etwa 20jährigen jungen Mannes ohne Kopfbedeckung in langem Haar, sehr zart und schön, aber nicht von Antonello, sondern von Andrea Solario (s. oben).

Palermo, Universitäts-Gallerie: Krönung Maria's, ein seltsames und interessantes Bild von deutscher Hand.

Spoleto, Stadthaus: Maria thronend mit dem segnenden Kinde auf dem Schooss, auf Zettel bez. „Antonellus mesaneus pinsit"; die Formgebung ist venezianisch und erinnert an Antonello, aber die Behandlung ist die eines Copisten aus dem 16. Jahrh., welcher nach

---

58 Holz, h. 0,27, br. 0,21.

59 Holz, h. 0,21, br. 0,16.

60 Holz, h. 0,23, br. 0,18, modernes Bild des 16. Jahrhunderts, im Haar übermalt.

61 Holz, unter Lebensgr., retouchirt.

62 Holz, h. 0,23, br. 0,20.

63 Holz, h. 1 F. 1½, br. 10½ Zoll.

64 Holz, unter Lebensgrösse.

einem Originale des Meisters gearbeitet haben mag, von dem er sogar die Inschrift mit abschrieb.[65]

Hatten wir gesehen, wie das flandrische Element durch Einfuhr von Bildern aus den Niederlanden sich in Neapel festsetzte, so nimmt es Wunder, dass die Mehrzahl der Fresken und Staffeleiwerke, welche diesen Charakter an sich tragen, dem Antonio Solario gen. lo Zingaro zugeschrieben werden. Wir müssen deshalb diesem Schatten eines Malers etwas näher auf den Leib gehen, um dabei eine Vorstellung vom Zustande der Kunst in Neapel während der Thätigkeit Antonello's und unmittelbar nach seinem Tode zu gewinnen.

Die Vermuthung liegt nahe, dass Zingaro die Niederlande besucht und mit flandrischen Malern verkehrt habe, allein das Gegentheil ist der Fall und seine Geschichte hat eine seltsame Aehnlichkeit mit der des Quentin Massys. Nach einigen Angaben wäre er Venezianer, nach anderen um 1382 in Civitá di Penna bei Chieti geboren. Er soll Maler geworden sein, um sich die Liebe der Tochter Colantonio's zu erwerben und bei Lippo Dalmasii in Bologna Unterricht gehabt haben. Dann hätte er Venedig, Florenz, Ferrara und Rom besucht, unter den Vivarini, Bicci, Galasso, Pisano und Gentile da Fabriano studirt, am Ende seiner

[65] Das Bild stammt aus der Landkirche von Monte Santo Vigi. — An verlorenen Werken Antonello's haben wir folgende zu verzeichnen: Venedig, S. Giuliano: der heil. Christophorus (gegenüber einem Sebastian von Pino da Messina) neben einer plastischen Figur des Rochus (Sansovino, Ven. descr. 126, Ridolfi I, 86), Scuola della SS. Trinità: Christi Leichnam mit den Marien (Boschini, R. Min. Sest. Dorso Duro 30), Casa Contarini: eine Madonna (Ridolfi I, 86), Casa Zanne di Piazza: ein Christophorus (Ridolfi, I, 86); — Antwerpen, Sammlung von Veerle: Maria m. K. und 4 Heiligen (Ridolfi a. a. O.); in der Samml. Taxis: eine Maria mit dem Buch vor sich (Boschini, Carta del navegar pittoresco 324); Florenz, bei Bernardo Vecchietta: Franciskus und Dominikus auf einer Tafel (Vasari IV. 80, Borghini, Riposo (1584) S. 328; nach Eastlake, Materials for a hist. of oil painting vol. 1, 211 enthielt das Bild, welches er (1847) im Besitz des Bildhändlers Woodburn in London kannte, einen Franciskaner und einen Kanonikus vom Lateran (vgl. auch Rosini III, 113); es war am Anfang d. Jahrh. von einem Glied der Familie Vecchietta an Ignatius Hugford verkauft worden und ist nachdem es bei Woodburn gewesen leider verschollen! vgl. später unter Crescenzio.

Wanderschaft das Mädchen seiner Wahl geheirathet und bis 1455 gelebt.[66]

Die ersten malerischen Werke, welche mit Zingaro in Verbindung gebracht werden, sind die Figuren des Franciskus in S. Lorenzo, des Vincenz in S. Pietro Martire und des Severin in der Namenskirche dieses Heiligen zu Neapel, von denen wir oben bereits gesprochen haben. Andere lassen Einflüsse erkennen, welche mit den Niederlanden nichts zu thun haben:

Neapel, S. Lorenzo. S. P. Mart. S. Severino.

Die Madonna mit Kind unter hängendem Baldachin, umgeben von Paulus, Aspremus, Petrus, Sebastian und vier anderen Heiligen im Museum zu Neapel ist ein grosses Altarbild aus dem Anfange des 16. Jahrh., an welchem Eigenthümlichkeiten einer den Niederlanden fremden Schule hervortreten: die Figuren von wuchtigem und sogar schwerem Körperbau sind mit festen markigen Umrissen gezeichnet, die Farben von trüb braunem Stich reichlich mit Bindemittel versetzt, sehr fein verschmolzen, aber dabei düster und derb; in der Hauptgruppe und im Stile der Zierrathen ist etwas umbrische Empfindung bemerkbar; der Sage nach wäre diese Maria das Bildniss Johanna's II. von Neapel (1414—1435), die weibliche Figur hinter Petrus die Tochter des Colantonio und der Mann an der äussersten Linken Zingaro selbst.[67]

Neapel, Museum.

Der Hieronymus in der Wüste im Museum zu Berlin, bislang für Zingaro angesprochen, wurde von uns bereits oben dem Pier Francesco Sacchi zugeeignet, dem er unzweifelhaft gehört.[68] Zwei Heiligenfiguren in München, Ambrosius und Ludwig, die gleichfalls unter Solario Zingaro stehen, sind lombardische Bilder ähnlichen Ursprungs und dem Cesare Magno oder einem andern Nachfolger des Sacchi zuzutheilen.[69]

Berlin, Museum. München, Pinak.

In einem der Kreuzgänge im Kloster S. Severino in Neapel haben wir nicht weniger als 20 Wandgemälde zur Legende des heil. Benedikt und ein Lünettenbild der Madonna mit Kind zwischen Severinus und Socius, welche als Werke des Zingaro und seiner vermeintlichen Schüler, der Donzelli und des Simone Papa, angesehen werden, und neuerdings, wie schon früher einmal, arg durch Ausbesserungen miss-

Neapel, S. Severino.

[66] s. Dominici a. a. O., Lanzi II. 5 und die Lokalchronisten Neapels bei Catalani, Discorso 16—19 sowie Piacenza bei Baldinucci, Opere IV. 148.

[67] Neapel, Gall. nazionale, Neapolit. Schule XIV. XV. u. XVI. Jahrh. N. 6. Holz, Fig. lebensgr. Die Farbe theilweis durchs Alter verändert, theilweis übergangen.

[68] Berlin, Mus. N. 116, s. oben S. 92.

[69] München. Alte Pinak. Saal. N. 537 (Hieronymus im Bischofsornat mit Krummstab und Buch in Landschaft, Holz, h. 5' 4'' 2''', br. 2' 5'' 1''') und N. 543 (Ludwig mit Ornat über der grauen Franciskanerkutte, Stab und Buch in Händen, die Krone zu Füssen, gleiches Maass), beide von König Ludwig I. 1832 in Neapel gekauft.

handelt worden sind: Das älteste, grau in grau gemalt, stellt den Heiligen als Knaben dar, wie er mit seinem Vater und seiner Amme Cyrilla, begleitet von einem Reiter, zwei Läufern und Dienern, nach Rom wandert, Benedikt zu Ross, der Vater auf einem Maulthier, Cyrilla auf einem Esel. Die übrigen Bilder sind in Farben behandelt, die beiden schwächsten, die Begegnung und Aussöhnung des Königs mit Benedikt, gelten für Simone Papa's Arbeit. Am Sockel des Pilasters auf dem Bilde der Aussendung des Raben befindet sich ein Täfelchen mit jetzt unlesbaren Buchstaben und Ziffern.[70]

Die eben beschriebene Composition in S. Severino, deren Figuren die Tracht des 15. Jahrhunderts zeigen, ist recht ansprechend und beachtenswerth wegen der Sicherheit des Umrisses, der eingehenden Charakteristik der Persönlichkeiten und der zwar bruchigen, aber passend angeordneten Gewandung; sie hat reiches landschaftliches Beiwerk und verräth einen Maler von umbroflorentinischer Herkunft, während die übrigen, wenn auch von demselben Künstler gezeichnet, doch von untergeordneten Händen ausgeführt sind. Soweit die ursprüngliche Beschaffenheit jetzt noch zu erkennen ist, erinnern sie an Pinturicchio, an della Gatta und selbst an Cosimo Rosselli, wenn sie auch mehr ins Kleine gearbeitet sind, als die genannten Meister es zu thun pflegen. Die durchweg untersetzten Formen sind fast ohne Unterschied starr und kalt, die Zeichnung schwarz, markirt und oft, besonders in den Gliedmaassen, unrichtig, das Fleisch trüb und kühl gefärbt und nach den Umrissen zu schattirt. Behandlung sowohl wie Gesichtsschnitt sind sehr mannigfaltig, die Köpfe hier besser, dort schlechter, die Figuren bald plumper, bald sorgfältiger vorgetragen, hin und wieder begegnen nordische Erscheinungen mit langer Nase, derbem Jochbein und zurücktretendem Kinn. Einige der Darstellungen fallen durch Ueberladung, unklare Gruppirung und Aermlichkeit der baulichen Perspektive, andere mehr durch Leblosigkeit, Zeichnungsfehler und grobe Vernachlässigungen auf,

[70] Neapel, S. Severino. Die Bilder, an denen vor einigen Jahren wieder gearbeitet wurde, sind schon 1759 durch Antonio della Gamba verschlimmbessert worden, vgl. Catalani, Discorso 19. Die dem Papa zugeschriebenen Stücke, plump behandelt und sehr übermalt, haben kurz gebaute Figuren. Stanislas Aloe, Le pitture dello Zingaro, Neapel 1846, gibt Umrissstiche der Compositionen; die Inschriftsreste hat er „Nicola Antonio lo Zingaro . . . fece“ lesen wollen.

was besonders von den Gegenständen gilt, die von Simone Papa herrühren sollen.

Wir schliessen das Verzeichniss der sogenannten Zingaro-Werke mit Erwähnung des schönen Bildchens der Madonna mit Jesus und Johannes in der Gallerie Leuchtenberg in Petersburg, das bereits als eine treffliche Leistung des Andreas Solario von Mailand aufgeführt wurde.[71] Petersburg, Gall. Leuchtenberg.

Wenn man hiernach auch noch kein Recht hat, das Dasein eines Zingaro schlechtweg zu bestreiten, so können wir doch unmöglich die oben aufgezählten Bilder unter Eine Hand bringen. Dass zur Zeit der Regierung König René's von Anjou starkes Verlangen nach flandrischen Gemälden in Süd-Italien entstand und den Malern aus dem Norden bei der Vorliebe dieses Fürsten für ihre Kunstsprache sich ein reiches Thätigkeitsfeld in Neapel eröffnete, begreift sich wohl, dass aber flandrische Künstlerlegenden sich in Italien einbürgerten und von neapolitanischen Schriftstellern als einheimisches Gut behandelt worden sind, hat zu argen Verwirrungen geführt. —

Auch Piero und Ippolito Donzello werden in Neapel als einheimische Maler betrachtet. Mit wie wenig Grund ihnen die Bilder zur Geschichte Maria's (Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und Krönung) im Refektorium zu S. Maria la Nuova zugeschrieben werden, haben wir bereits erörtert.[72] In demselben Raume befindet sich noch ein anderes Fresko, die Kreuzschleppung mit zahlreichen Nebenfiguren, welches dem Ippolito zugeschrieben ist. Wiewohl beschädigt gibt diese Composition doch noch die von Andrea da Salerno oder Leonardo da Pistoia angenommene rafaelische Vortragsweise zu erkennen.[73] Von sonstigen angeblichen Arbeiten der Donzelli, die ihnen theils einzeln, theils gemeinsam zugeschrieben werden, haben wir eine Reihe im Museum zu Neapel: Neapel, S. M. Nuova.

---

[71] vgl. oben S. 68.

[72] vgl. Band IV. S. 375.

[73] Neapel, S. M. la Nuova, Refektorium, sehr durch Feuchtigkeit entstellt. Composition und Figuren sind nicht ohne Leben, der Fleischton rauh und trübroth; zwischen ihr und den andern Bildern des Refektoriums, in denen wir Arbeiten des Francesco da Tolentino vermutheten, besteht keinerlei Verwandtschaft, wiewohl sie von ein und derselben Hand herrühren sollen.

Neapel, Gall. Naz. N. 1: eine Kreuzigung, anscheinend von einem venezianischen Nachfolger des Mantegna und Carpaccio oder Michele da Verona (dem Piero Donzelli zugeschrieben). — N. 17: derselbe Gegenstand aus derselben Zeit und in demselben Stile, sehr durch Nachbesserungen verändert — angebl. von Ippolito.[74] — N. 3: der heil. Martin, seinen Mantel theilend, Lünettenbild mit kleinen Figuren, ehemals dem Andrea da Salerno zugetheilt, in Wahrheit derart, dass man es, wenn es in Udine gefunden worden wäre, dem Giovanni Martini zuschreiben würde — jetzt unter dem Namen des Piero. — N. 22: Madonna mit Kind auf Goldgrund, umgeben von Sebastian und Giacomo della Marca, darüber im Bogenfeld Christus mit zwei Engeln zwischen Maria und Johannes (letzterer beschädigt), in der Staffel Christus mit den 12 Aposteln in kleinen Halbfiguren; ein Altarbild, welches den rohen Stil der Schule des Benvenuto oder Cozzarelli von Siena verräth — angeblich von den beiden Donzelli.[75] N. 4: Madonna und Kind mit Hieronymus und Franciskus, ebenfalls ein ärmliches Tafelbild, von einem unbekannten Neapolitaner.

Neapel. Cast. Nuovo. In der zum Castel Nuovo in Neapel gehörigen Kapelle S. Barbara wird eine Darstellung der Geburt Christi mit vermeintlichen Bildnissen des Alphonso von Arragon und seines Sohnes gezeigt, in welcher wir die Hand des Jan van Eyck mit den Nachbesserungen der Donzelli bewundern sollen. Der Maler des Bildes war offenbar ein Ausländer, auch ist es augenscheinlich in späterer Zeit übermalt worden, aber weder van Eyck noch die Donzelli haben mit diesem schwachen und schadhaften Stück etwas zu thun, welches in das 16. Jahrhundert zu verweisen ist.[76]

Den Berichten des allwissenden Dominici zum Trotz, welcher auch hier durch Entschiedenheit zu ersetzen suchte, was ihm am Glaubwürdigkeit abgeht[77], waren die Brüder Donzelli Florentiner

---

[74] Beide unter Neapol. Schulen des XIV. XV. u. XVI. Jahrh., Holz; angebl. sind die Bilder, welche sich ursprünglich in S. Maria la Nuova befanden, gleichzeitig bei den Brüdern Donzelli bestellt gewesen, vgl. Piacenza bei Baldinucci, Opere V, 398.

[75] Ebenda, Holz, Tempera, Hauptfig. fast lebensgr., ehemals in S. Domenico; auf dem Rahmen die Inschrift: „Drusia Brancazia ha facta fare questa fiura ad te se recomanda virgine pura et he dotata per piu de una messa el dì Dedicata ad honorē di Santo Sebastiano.“

[76] Neapel, Castel Nuovo. Mit der obigen Bemerkung berichtigen die Verf. auf Grund ausgedehnter Erfahrung ihre in der ersten Auflage der Flemish painters (S. 97. 98) ausgesprochene Meinung in demselben Sinne, in welchem dieselben bereits in der 2. Auflage jenes Werkes (1872) S. 123 niedergelegt wurde. Der besterhaltene Theil ist der zur Rechten, die linke Seite ist erneut; das ganze Bild sehr untergeordnet.

[77] Dominici a. a. O. — vgl. dazu Vas. IV, 3—12 und Anm. zu 77 — berichtet, Piero Donzelli sei 1405 geboren, Ippolito sein Stiefbruder gewesen und beide in den Werkstätten des Colantonio und

von Geburt und Erziehung und haben weit später gearbeitet, als gemeinhin angenommen wurde. Piero, Sohn des Francesco d'Antonio di Jacopo bailiff (donzello) der Signorie von Florenz, war 1451, sein Bruder Ippolito oder Polito 1455 geboren. Ueber den Lehrgang des Aelteren sind wir nicht unterrichtet, der Jüngere aber war von 1469—71 Lehrling bei Neri del Bicci. 1480 arbeiteten die Brüder gemeinsam im sogenannten „Studio" in Florenz; Piero erscheint dann in den Jahren 1505 u. 1506 in den Rechnungsbüchern der Opera des florentinischen Doms als Schilder- und Flaggenmaler und stirbt am 24. Februar 1509 (n. St.), während von Ippolito nichts weiter bekannt ist.[78] Ueber die Echtheit der Bilder in Neapel ist schwer ins Klare zu kommen. Sie sind alle abweichend im Stil und haben wenig mit der Schule der Bicci gemein. Vielleicht hatten die Donzelli Antheil an den Fresken im Kreuzgang zu S. Severino, an denen wir einige Verwandtschaft mit Cosimo Rosselli und den am Ausgange des 15. Jahrhunderts arbeitenden Umbriern bemerkten.

In den Bildern, welche dem älteren Simone Papa (1430—1488?) zugeschrieben werden, dessen vermeintliche Betheiligung an den Kreuzgangfresken in S. Severino bereits erwähnt ist, finden wir nun das ausgesprochene flandrische Kunstgepräge wieder.[79] Hier haben wir mehrere Bilder im Mus. zu Neapel aufzuführen:

Neapel, Nat.-Gall. N. 31: der heil. Michael mit der Seelenwaage zwischen den Stiftern Bernardino Turbula und seiner Frau Anna de Rosa nebst ihren Schutzheiligen, im Hintergrund saubere landschaftliche Staffage (ehemals im Kloster S. Maria la Nuova). Die Michaelsfigur auf diesem Bilde scheint aus Memlings jüngstem Gericht in Danzig entnommen und entspricht in der Behandlung durchaus den Neapel. Gall. Naz.

Zingaro gebildet worden; er wiederholt Vasari's Angabe über die Art, wie die Donzelli vom König Alfons bei Ausschmückung des Palastes von Poggio Reale verwendet wurden und fügt hinzu, sie hätten in S. Maria la Nuova im Auftrag Ferdinands II. gemalt und seien, der erstere 1470 in Neapel, der andere in Florenz gestorben. Hiergegen sprechen mancherlei Thatsachen. Poggio Reale wurde nach 1481 erbaut und zwar auf Veranlassung des Herzogs Alfons II. von Calabrien, es ist wahrscheinlich vor Ende des Jahrhunderts durch die Donzelli ausgeschmückt (Vasari IV, 12).

[78] s. Neri di Bicci's Ricordi in Vasari Anm. zu II, 260 und die Portata al Catasto des Piero e Polito di Francesco d'Antonio d'Jacopo v. J. 1480 im Giornale stor. degli Arch. Toscani anno VI. 1862 S. 13—16.

[79] vgl. über ihn Dominici I, 172 und Piacenza bei Baldinucci, Opere V, 519; er gilt für einen Schüler des Zingaro.

mittelschlächtigen Flandrern; die Figuren sind kurz und stämmig, die Gewänder bruchig gefaltet, die Fleischtöne trüb röthlich.[80] — N. 20 und 24: Mittelbild und Flügel eines Klappaltars: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, darunter die Jungfrau mit dem Kinde; zu den Seiten die beiden Johannes mit Michael und Georg in Halblünetten.[81] Das Ganze, stumpf gefärbt und bläulichgrau im Fleischton, hat ebenso wie eine Himmelfahrt mit verschiedenen Heiligen daselbst auch nordischen Charakter, ist aber schwächer und wahrscheinlich von anderer Hand. — N. 30: Maria mit dem Kinde, welches mit der einen Hand segnet und mit der anderen ein Stück Frucht von der Mutter nimmt, umgeben von zwei Engeln; diese unter dem Namen Zingaro aufgeführte Tafel ist dem eben erwähnten Michaelsbilde stilgleich.

Eine weitere Reihe geringer neapolitanischer Kunstgenossen — Silvestro de' Buoni, Giovanni Amanato, Roccadirame, Simone Papa der jüngere und Andere[82] — sind mit kurzem Bilderverzeichniss abzuthun:

Neapel, S. Restituta: Madonna mit Kind unter Baldachin zwischen Restituta und Michael; in der Staffel Bilder aus der Legende der Restituta. An der Thronstufe eine Inschrift, angeblich des Silvestro de' Buoni mit der Jahrzahl 1590, jedoch übergangen. Dem Stile nach rührt das Bild aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und erinnert an Arbeiten aus Perugino's und Pinturicchio's Schule.[83]

Neapel (Umgegend), Monte Oliveto: Himmelfahrt Christi, welcher mit einer Hand segnend und mit der andern die Weltkugel haltend von Engeln umgeben emporschwebt, zu den Seiten Sebastian und ein heil. Bischof (3 Tafeln mit Bogen in einem Stück mit etwas über 1/2 lebensgrossen Figuren); unterhalb Maria und die Apostel in einer Landschaft. Das Bild gehört derselben Hand an wie das vorige, die Figuren sind trocken, hager und eckig, die Nebengegenstände mit Gold gehöht.

Neapel, Museum (Neap. Sch. XIII. u. XIV. Jahrh.): N. 1 Magdalena, N. 7 Johannes der Täufer, N. 11 der Tod Maria's — sämmtlich unter Buoni's Namen, aber sehr schwächlich im Stil und Schulstücke.

Neapel, S. Pietro Martire, 1. Kapelle rechts: Tod Maria's

---

[80] Neapel, Mus. naz. Neap. Schulen des XIV. XV. u. XVI. Jahrh. Holz, Fig. lebensgross.

[81] Ebenda, Holz, kleine Figuren.

[82] Ueber Silvestro de' Buoni s. Dominici II, 219 und Piacenza bei Baldinucci, Opere V, 521. Er soll Schüler des Zingaro und der Donzelli gewesen sein und bis ungefähr 1480 gelebt haben; über Giovanni Ammanato den älteren s. Dominici II, 52; er soll 1475 geb. und 1553 gest. sein. Von ihm und Simone Papa dem jüngern existirt so wenig und dies ist so werthlos, dass nähere Untersuchung nicht der Mühe lohnt.

[83] Neapel, S. Restituta, Holz, Fig. 3/4 lebensgross, stark durch Uebermalungen beschädigt.

mit der Jahrz. 1501, sehr durch Uebermalungen beschädigt; das Bild ähnelt dem Buoni, obwohl der untere Theil nordisches, der obere mehr umbrisches Aussehn hat. — Ebenda: Mad. mit Kind zwischen zwei Heiligen und zahlreichen knieenden Anbetern; schwer übermalt, aber ursprünglich vielleicht von Buoni; das Himmelfahrtsbild darüber ist etwa um ein Jahrhundert jünger.

Neapel, S. Angelo a Nilo: die Heil. Michael und Andreas, zwei Tafelbilder von weicher Behandlung und Färbung, an Giannicola Manni erinnernd und fälschlich dem Angiolillo Roccadirame, einem andern angeblichen Schüler des Zingaro zugeschrieben, welcher für diese Kirche einen heiligen Michael gemalt haben soll.[84] Unserer Ansicht nach gehören die Bilder dem Buoni an.

Eboli, S. Maria della Pietà: Krönung Maria's (Holz, Tempera, Fig. 1/3 lebensgr., stark übermalt). Ein umbro-sienesisches Bild aus dem Ende des 15. Jahrh.

Amalfi, Dom: Christi Leichnam im Schoosse der Mutter, umgeben von Augustin und Andreas.[85] — Ebenda: Maria mit Kind zwischen Andreas und dem Apostel Johannes; in einer Lünette Christus zwischen Maria und Johannes (Letzteres übergangen). Auch diese Bilder sind umbro-sienesisch und von sehr geringem Werth.

Savona bei Genua, Dom: Maria mit Kind und 4 Heiligen, umbro-sienesisches Altarbild mit der Inschrift: „Tucius de Andrea de Apulia hoc pinxit MCCCCLXXVII"; ein plumpes Stück Arbeit und fast gänzlich übermalt.

Das Beste, was Neapel damals aus eigenen Kräften zu leisten vermochte, besitzen wir in den zahlreichen Altarstücken des Cola Filoteschi, von seiner Vaterstadt in den Abruzzen dell' Amatrice genannt, und des Andrea da Salerno. Vasari gibt dem Cola Filotesio das Lob des besten Malers und Baumeisters seiner Heimath, wogegen sich nichts einwenden lässt, wenn nur festgehalten wird, dass die ersten Künstlernamen der Mark Ancona und der neapolitanischen Provinzen mit Malern dritten Ranges anderer Schulen nur eben auf gleicher Stufe stehen. Cola's Thätigkeit reicht von 1513 bis 1543 und war in der Hauptsache auf die Stadt Ascoli und deren Umgebung beschränkt. Er malte bis 1520 oder 1523 in einem trockenen und übertriebenen Stil, der zwischen Crivelli, Signorelli, Alunno und Pinturicchio schwankt,

---

[84] vgl. Dominici I. 152.

[85] Das Bild ist Schmuck einer Kapelle, welche laut Mittheilung des Dr. Matteo Camera i. J. 1505 von Giorgio Castrioti junior gestiftet war.

später jedoch eignete er sich, obgleich er nie in Rom gewesen sein soll, die kühnere Vortragsweise an, welche gute Bekanntschaft mit den moderneren Leistungen der Rafaelesken verräth.[86] Wir betrachten seine Werke im Ueberblick:

Ascoli, S. Vittorio: Maria mit K. zwischen den Heil. Viktor im Bischofsornat, Corradino, Andreas und Cristenzian knieend, bez. „PIA CIVIVM DIVOTIONE FACTVM MDXIV" (Holz, Goldgr., Fig. unter Lebensgr., Maria's Mantel neu, das Uebrige beschädigt).

Rom, Museum des Lateran: Himmelfahrt Maria's, unten die Apostel, bez. am Sarkophag: „COLA AMATRICIVS FACIEBAT MDXV." Die Färbung wirkt infolge des harten Gegensatzes der gelben Lichter und schwarzen Schatten unangenehm, die Ausführung ist trocken und hart. Ebenda: ein Pilaster mit 6 Heiligen und zwei Tafelbilder mit Bogenschluss, welche Benedikt und Lorenz, Magdalena und Agnes enthalten.

Rom, Gall. des Capitols (aus S. Domenico in Ascoli) N. 196: Lünettenbild der Maria zwischen 8 Engeln, unterhalb der Tod Maria's (Holz, Tempera und Oel gemischt, stark durch Firniss verdorben); die Figuren sind in Wuchs und Gliederverhältnissen kleinlich, die Gewandung ist eckig und sorgfältig gebrochen. — N. 199: Himmelfahrt Maria's; echtes Bild.

Ascoli, Ospizio degli Esposti: Tafelbild in Oel, sehr schadhaft, enth. die Geburt Christi, oberhalb die Heil. Hieronymus, Antonius, Franciskus, Giacomo della Marca und Dominikus nebst 2 knieenden Verehrern im Vordergrunde. — Ebenda (ehemals bei der Brüderschaft Corpus Domini): die Communion der Apostel bez. „COLA AMATRICIANVS FACIEBAT" (bis auf 2 Figuren links übermalt); der Gegenstand ziemlich hausbacken aufgefasst. — Ebenda: Kreuzschleppung mit lebensgr. Figuren; derselbe Gegenstand nochmals im Refektorium der Minoriten a fresco trägt die Inschrift: „VIVIT HOMO DAPIBVS . . . ANNO D . MDXIX"; die Composition (stark übermalt) enthält an 100 Figuren, aber die Anordnung ist unklar und die Zeichnung sehr manierirt. — Mehrere andere Bilder im Ospedale degli Esposti (früher in der Kapelle Corpus Domini in S. Francesco) enthaltend Abraham den Isaak opfernd, David, zwei Sibyllen u. a., sämmtlich auf Goldgrund und in einer an die Rafaelesken streifenden

---

[86] vgl. über Cola dell' Amatrice: Ricci Memorie stor. delle arti etc. della Marca di Ancona und Vasari IX, 116. 117. Sein frühestes Bild soll die Mad. mit Kind zwischen Januarius und Augustin angebetet von Franciskus aus d. J. 1512 oder 1513 gewesen sein (Ricci II, 87. 104, Vasari Anm. zu IX, 117), welche sich ursprünglich in einer Kirche zu Folignano, später in der Sammlung des Kardinals Fesch befunden hat und von Rosini Taf. CXVII abgebildet ist; die Inschrift lautet (Vas. a. a. O.): „De Philecteschis excellens Cola Magister Pictor Amatricius nobile pinxit opus. Anno Domini M. D. XII."

Breite behandelt, sollen ursprünglich die Jahrzahl 1523 getragen haben.

Ascoli, S. Maria dell' Ospitale: Bruchstücke von Wandbildern: Christus dornengekrönt mit 3 Nebenfiguren, Christus dem Volke vorgeführt, die Heil. Katharina, Johannes, Margarethe von Cortona, die Bergpredigt und Stücke einer Kreuzigung. Ebenda ferner Leinwandbilder: Kreuzschleppung, Kreuzigung und Pietà (sämmtliche Gemälde stark beschädigt).

Aquila, S. Chiara, dem Cola zugeschriebene Wandmalereien, durchweg überschmiert, u. a. eine Kreuzigung. Ebenda im Refektorium Bilder von derselben Hand und in demselben Zustande.[87]

Einen andern Kunstcharakter vertritt Andrea Sabbatini von Salerno. Er soll in der Zeit von 1480 bis 1545 thätig gewesen sein und erfüllt von Perugino's Bildern in Neapel sich entschlossen haben, nach Perugia überzusiedeln, woran er nur dadurch verhindert worden sei, dass er in Rom die Werke Rafael's kennen lernte. Er wurde hierauf Schüler desselben, ging dann nach Neapel und lieferte Arbeiten in grosser Zahl. Sabbatini, der im Range etwa dem Jacopo Siculo oder Pacchia von Siena entspricht, wird unter den Gehilfen Rafael's zu den geringeren zu zählen sein, die auch in diesem Atelier begegnen. Neben Penni, Leonardo von Pistoia und Polidoro gehört er zu den Begründern der neapolitanischen Schule, welche wir im 16. Jahrh. thätig finden. Die besten Bilder seiner Hand besitzen Neapel und Salerno, einige derselben sind nach England gekommen:

Neapel, Nat.-Gall. (Neap. Sch. XIV. bis XVI. Jahrh.) N. 32: Anbetung der Könige (Holz, Fig. etwas unter Lebensgr., nicht unbeschädigt), gut angeordnet und anmuthig in den Bewegungen, die Gesichter ansprechend, die Farbe warm und harmonisch. — N. 23: Eine Wunderthat des heil. Nikolaus (stark beschädigt). Gr. Saal N. 43: der thronende Benedikt zwischen Placidus und Maurus unterhalb die vier Kirchenväter (Lebensgr.). — Neap. Sch. XIV. bis XVI. Jahrh. N. 29: Benedikt die Heil. Maurus und Placidus empfangend, N. 33: Einkleidung derselben durch Benedikt (diese Bilder Staffelstücke zu N. 43), alle im Stil der oben erwähnten Anbetung.

---

[87] Ricci a. a. O. erwähnt ferner: Fresken mit Darstellungen zur Leidensgeschichte in S. Margherita zu Ascoli, einen heil. Joseph in S. M. del Suffragio zu Amatrice, bezeichn. „Cola Philotesius MDXXVII", ein Letztes Abendmahl in S. M. delle Laudi ebendort, denselben Gegenstand im Palazzo Scimitarra bei Teramo, Fresken im Palazzo della Canoniera und ein Bild des Zuges nach Golgatha in S. Croce zu Città di Castello.

Neapel, Oratorio de' Gerolamini, Sakristei: Anbetung der Könige in ½ lebensgr. Fig., ein treffliches Bild des Andrea.

Neapel, S. M. delle Grazie a Capo di Monte, 1. Altar im Querschiff: Maria thronend hält das Kind, welches ihr die Milch aus der Brust quetscht und sie auf die Seelen im Fegfeuer herabträufeln lässt, rechts der heil. Andreas, oberhalb in einer Lünette der heil. Michael mit der Seelenwaage auf Satan knieend.

Neapel, S. Giorgio de' Genovesi: Georg mit dem Drachen (nachgebessert und übermalt). — S. Domenico maggiore: Maria mit Dominikus, Martin und anderen Heiligen (durch Uebermalung beweislos geworden).

Salerno, S. Giorgio: Maria mit Kind zwischen Katharina, einem Bischof und 2 anderen Heiligen, links eine knieende Nonne, auf Zettel Bruchstücke einer Inschrift; in Lünette: Christus der Magdalena erscheinend, ursprünglich ein schönes Bild, jetzt in üblem Zustande. — Dom: Christus todt im Schoosse der Mutter, Johannes, Hieronymus und ein dritter Heiliger, vermuthlich von Andrea. — S. Agostino: Maria mit Kind zwischen 2 heil. Mönchen, lebensgr., schadhaft und übermalt. —

Eboli, S. Francesco: Maria m. K. in der Glorie von Engeln, im Vordergrund Franciskus und Joh. der Evang., nicht unbedingt dem Andrea zuzutheilen, aber seinem Stile ähnelnd.

London, bei Lord Ellesmere, N. 79: Heil. Katharina, N. 80: Heil. Rosalia.

Zu keiner Zeit hat sich auf Sicilien die Kunst der Höhe wieder genähert, welche sie unter der Herrschaft der Normannen behauptete. Was uns das 13. und 14. Jahrh. auf der Insel zurückgelassen, ist durchaus geringfügig und mit einfacher Aufzählung abzuthun:

Palermo, Chiesa del Carmine, Freskobild an einer Decke enth. den Heiland zwischen zwei Engeln, sehr nachgebessert, vermuthlich aus dem Ende des 14. Jahrh. — Compagnia di S. Alberto: Krönung Maria's, die Heil. Petrus und Albert mit Christus, Maria und Johannes und 8 andere Figuren in der Predelle, schwaches Bild im Stile des Turino Vanni oder des Gera. — Universitäts-Gall., Depot: Krönung Maria's zwischen Petrus (übermalt) und Paulus, mit Bruchstücken einer Inschrift, von welcher noch erkennbar ist: „SOTT. DISCIPLINA ECCLA S. PETRI DA BAGNARA A . D . MCCCC", rauhe Temperamalerei mit kleinen Figuren. Derselbe Gegenstand in gleichem Stile behandelt findet sich nochmals in demselben Raum, mit der Abweichung, dass Christus hier in einem Giebelaufsatz angebracht

ist, umgeben von den Verkündigungsfiguren, und dass die Predelle Christus mit Maria und den Aposteln enthält. — S. Niccolò Reale: nochmals die Krönung der Jungfrau mit einem Bischof und Joh. dem Täufer, ebenso mangelhaft wie die vorigen Bilder. — S. Maria del Soccorso: Flügelaltar enth. Maria, welche einen Stab hält und unter ihrem Mantel ein geängstigtes Kind schirmt, umgeben von Nikolaus und Oliva, auf Goldgrund; auf Pilastern Heiligenfiguren, die Predelle in Oel übermalt (Holz, Fig. 1/2 lebensgross). Das Bild gehört dem Ende des 15. Jahrh. an und erinnert in Manchem an De Vigilia.

Während der Regierung der Vicekönige wurde der Kunstbedarf vornehmlich durch Einfuhr von Bildern aus Mittelitalien oder aus den Niederlanden befriedigt und die einheimische Malerei sank in's niedere Handwerk herab, sodass wir aus dem 15. Jahrhundert auch nicht einen einzigen Maler in Palermo aufweisen können, den man als Kunstvorfahren des Antonello von Messina bezeichnen dürfte; von denen aber, welche bekannt wurden, hat keiner ausserhalb seines nächsten Wirkungskreises Ruf gewonnen. Tommaso de Vigilia aus Palermo, dessen Werke in die Zeit zwischen 1480 bis 1497 fallen, zeigt kalte Sorgfalt ohne höheres Vermögen; er ringt noch mit der Zeichnung und bleibt in seinen Typen und in der Behandlung der Gliedmaassen unfrei; seine Figuren sind steif, leblos und schlecht bekleidet; was ihn auszeichnet ist, dass er rundlichen Gewand-Fall dem eckigen Bruche vorzieht; das Fleisch hat stumpfen aschfarbenen Ton und ist fast unschattirt, wogegen die scharfen Farben der Gewänder hart abstechen:

Palermo, Samml. des Herzogs von Verdura: Altarbild (ursprünglich in der Kirche zu Sciacca): Maria m. K. thronend zwischen den Heil. Joseph, Calogerus, Agatha und Lucia, im Vordergrund eine kleine knieende Stifterfigur, dahinter 4 anbetende Engel; rechts Dominikus, links Christophorus, auf den Deckeln der Flügel Sebastian und ein anderer Heiliger, bez. „Thomaus de Vigilia Panormita pinxit MCCCCLXXXVI“ (Holz, Tempera); schadhaft.[58] — In S. Giov. Evan-

[58] Aeltere Arbeiten Vigilia's erwähnt J. de Marzo a. a. O. III. 134. u. a. eine Mad. mit Kind zwischen Petrus, Franciskus, Paulus und Klara bez. „MCCCC LXXX Thomas de Vigilia pinxit“ im Kloster der Chiarine zu Palermo, ferner in S. Maria di Gesù ein verschollenes Bild des heil. Sebastian bez. „Thomas de Vigilia pinxit MCCCCLXXXIIII.“ Ebenfalls verloren sind: Christus die Händler aus dem Tempel vertreibend, Christi Einzug in Jerusalem, die Ge-

gelista: Johannes schreibend, bez. „Thomaso de Vigilia pinxit 1488“ (Temp., Leinw.); stark übermalt. — Im Kloster der Vergini: Mad. m. Kind, Hieronymus und Theodor mit Namen aus dem Jahre 1488 (nicht von den Verf. gesehen)[89] — in S. Niccolò Reale: der heil. Nikolaus thronend in Engelglorie, bez. „Thomaso de Vigilia pinxit 1489“ — In SS. Annunziata (de' Dispersi): 16 Leinwandgemälde als Deckenschmuck angebracht; entweder von Vigilia oder seiner Schule. — Bei Graf Tasca: Maria mit den Heiligen Franciskus, Bernardin, Ludwig und Anderen mit Engeln (Holz, Tempera).

Castro Reale, S. Maria del Gesù: Maria betend vor dem Kreuze, Jesus von Johannes und Magdalena gehalten, andere klagende Figuren im Vorder- und Hintergrund.[90] Ebenda: Madonna mit Kind thronend, zwei Engel auf den Lehnen des Thrones, zwei andere fliegend und die Krone über Maria's Haupte haltend; der Knabe steht mit einem Apfel in der Hand und die Mutter reicht ihm eine Blume; besser als die eben erwähnte Pietà, im Stile dem Vigilia entsprechend, vielleicht aber Jugendarbeit des Saliba.

Risalaino bei Missilmeri: Die Fresken in der verlassenen Kirche daselbst scheinen gleichfalls von Vigilia herzurühren.

Pietro Ruzulone, den man als Genossen oder Schüler des Vigilia zu betrachten hat, ähnelt diesem im Wesentlichen, zeigt aber mehr Energie. Er ist Realist und unwissentlich nordisch von Charakter, ohne Empfindung für Feinheit und Grazie in der Natur. Nach Baronius, der ihn mit Rafael in Vergleich stellt, war er Palermitaner und hat in seiner Vaterstadt bis 1517 gemalt.[91] Von den nach ihm benannten Arbeiten können wir nur ein Bild mit Bestimmtheit als von ihm herrührend aufführen: eine Kreuzigung im Dom zu Termini, die Ruzzulone i. Jahre 1484 zu liefern übernahm.[92] Die Composition ist dadurch auffällig, dass

Termini, Dom.

---

fangennehmung und das Verhör vor Pilatus, ehemals in der Tribuna des Domes zu Palermo; sodann ein Sebastian vom J. 1482 in der Namenskirche des Heiligen in Palermo, ein anderer v. 1493 in der Brüderschaft der SS. Annunziata daselbst, eine Mad. m. K. in S. Rosalia zu Bivona bez. und mit dem Jahr 1494 versehen, endlich ein Bild von 1497 in S. Orsola zu Polizzi.

[89] vgl. Dennis' treffliches Handbook for travellers in Sicily, London, Murray.

[90] Holz, oben rund, h. 3 F. 3, br. 2 F. 8.

[91] vgl. Baronius, de majestate Panormitana, Palermo 1630 fol., lib. III. cap. II. 102 und Ignazio de Michele, Sopra un antica croce nel Duomo di Termini Imerese, Palermo 1859 S. 12.

[92] Michele a. a. O. theilt den Lieferungsvertrag über das Bild v. 26. April 1484 mit, worin der Maler Petrus de Ruzulono genannt ist. Derselbe Gewährsmann erwähnt ferner auf Grund einer Handschrift des Mongitore in der Bibliothek zu Palermo ein Bild des Petrus Martyr in der Namenskirche des Heiligen mit der Inschrift „AD. M. CCCCCXVII Petrus Ruccoloni Pan. pinxit“ u. Malereien an der Decke der Cappella del Santissimo

dem Crucifixus auf der einen Seite die trauernde Maria, Magdalena, Johannes mit Pelikan und Schlange, auf der andern Seite die Auferstehung mit den Evangelistenzeichen beigegeben ist. Diese lebensgrossen Figuren sind zwar sicher, aber unrichtig gezeichnet, der Umriss kräftig, die Farben jetzt stumpf mit kalten Schatten und nur mässigem Relief. Eine theilweise Wiederholung des Bildes gibt es in Cefalù. — Andere Schwächlinge gleicher Richtung — unter ihnen Jacopo Graffeo, von welchem Einiges in Castro S. Giovanni gezeigt wurde — gruppiren sich um ihn.[93]

Ueber Antonio Crescenzio fehlen uns bestimmte Nachweise und die ihm zugetheilten Bilder sind unbenannt, aber er übertrifft sowohl den Vigilia als den Ruzulone an Geschicklichkeit. Sein Fresko mit dem Triumph des Todes im Hofe des Hospitals zu Palermo, vielleicht aus Anregungen des Campo Santo in Pisa entstanden, ist eine phantasievolle Composition, in welcher der Tod, hier auf fahlem Rosse, ebenfalls als Würger der Vornehmen und Bedroher der Reichen erscheint, während er die Elenden trotz ihres Verlangens nach Erlösung verschmäht. Die Gruppen zeigen nicht gerade viel Sinn für angemessene Vertheilung, sind dafür aber mit desto mehr Sorgfalt umrissen; die Frauengestalten zeichnet Zartheit der Empfindung aus, die Männer sind hager und eckig und die gesammte Handlung ist durch Uebertreibung und Hässlichkeit entstellt. Man fühlt sich an Gentile da Fabriano oder Pisanello, noch mehr aber an die Maler von San Severino erinnert, denen jedoch Crescenzio überlegen ist. Das Fresko hat

Palermo, Osped.

---

in der Pfarrkirche von S. Niccolò l'Albergaria bezeich. „Petrus Ruccoloni p. MCCCCC."

[93] Laut eines Vertrages v. 6. October 1504, welchen wir in Abschrift besitzen, übernahm Jacobus Graffeo in Termini die Wiederherstellung eines Banners für S. Maria di Misericordia und eines Crucifixes für die jetzt zerstörte Kirche S. Gerardo daselbst. Im Dom zu Termini gilt eine Pietà für Graffeo's Werk, ein übermaltes Leinwandbild, in welchem die übelsten Seiten von Vigilia's oder Ruzulone's Leistungen noch gesteigert sind. Diesem ähnlich sind: in Castro Giovanni, im Kloster der Franciskaner: ein Crucifix mit den Zeichen der Evangelisten und eine Anbetung der Könige, ferner ein Christus im Grabe zwischen Maria und Johannes und Joh. d. Täufer und der Evangelist in der Anti-Sakristei der Chiesa Maggiore daselbst. Noch andere aufzuführen ist zwecklos. In Palermo, in der Brüderschaft del Santo Crocifisso befindet sich ein Fresko des Gekreuzigten mit Johannes, den Marien und einem knieenden Prälaten in Lebensgrösse, sehr schadhaft, welches jedoch vermuthlich der Schule des Ruzulone angehört.

übrigens eine Legende, welche wieder auf den Verkehr zwischen Sicilien und den Niederlanden deutet; sie erzählt nämlich, ein flandrischer Maler, der im Hospital zu Palermo krank gelegen, habe nach der Genesung seine Dankbarkeit durch dieses und noch andere Bilder ausgedrückt. Hier scheint sonach die Erzählung von Memling im Hospital zu Brügge ebenso nachgebildet zu sein wie die Geschichte des Quentin Massys in der des Zingaro.[94]

Die Familienkapelle der Vanni an der Kirche S. Maria di Gesù bei Palermo enthält monochrome Malereien, in denen einige so ausdrucksvolle Köpfe auffallen, dass man der Annahme, sie
Palermo. S. M. di Gesù. seien von der Hand Crescenzio's, schwerlich wird beipflichten können, da sie ursprünglich offenbar dessen Kunstvermögen übertroffen haben.[95] Sie können in der That von Antonello da Messina herrühren, nur machen die Misshandlungen ein bestimmtes Urtheil unmöglich. Ebenfalls besser als was wir sonst nach Crescenzio benannt finden, ist eine ihm zugeschriebene Madonna mit
Palermo. Univ.-Gall. dem Kinde an der Brust nebst 2 Engeln und zahlreichen Heiligen in der Universitäts-Gallerie zu Palermo, welche in der Behandlungsweise sehr an Antonio Panormitano erinnert.[96]

---

[94] Rosini a. a. O. III, 31 erwähnt die Legende des Hospitales von Palermo und macht glaublich, dass vor der Ausbesserung des Wandbildes mit dem Triumph des Todes, welche in unserem Jahrh. stattgefunden hat, eine der zur Gruppe der vom Tod Verschonten gehörigen Figuren zur Linken, einen Mann mit Pinsel und Stock darstellend, Spuren eines Namens am Aermel trug, welche „Cresc . . .“ gelesen wurden. Die in Rede stehende Figur ist stark übermalt und zeigt keinerlei Inschrift; die Farbe des Ganzen kann jetzt nicht mehr beurtheilt werden, da sie ganz überstrichen ist. In demselben Hofraume befand sich übrigens ein im J. 1723 zerstörtes Bild des jüngsten Gerichtes von derselben Hand mit der Jahrzahl MCCCCXL. Bei J. di Marzo a. a. O. III, 110 ist eine Madonna mit Kind und Joseph mit der Namensaufschrift des Crescenzio und der Jahrzahl 1417 angeführt.

[95] Palermo. Umgegend, S. M. di Gesù. Es sind Ueberbleibsel von Figuren in gemalten Nischen, angeblich von Crescenzio (s. Dennis' Handb. S. 101): ein Mönch, der Sel. Matteo, lebensgr., Compositionen kleiner Figuren, sodann der Heil. Matthäus schreibend mit dem Adler neben sich, ein todter Heiliger auf der Bahre von Mönchen betrauert und Wundererscheinungen an seinem Sarge — sämmtlich grau in grau und von flandrischem Gepräge.

[96] Die umstehenden Heiligen sind Lucia, Agatha, Petrus, Paulus, Cosmas und Damian, darunter noch 4 kleine Figuren (Holz, lebensgross), die Färbung warm, röthlich und pastos, die Gewänder breit angeordnet. Ebenda: Petrus und Paulus, zwei Tafeln mit lebensgr. ärmlichen Figuren mit dicken schweren Köpfen und plumpen Gliedern; die Färbung ist stumpf, die landschaftliche Ferne jedoch sehr fleissig behandelt, wahrscheinlich von Crescenzio. In Mongitore's Handschrift (s. de Marzo a. a. O. III, 113) werden

Antonello da Saliba hat infolge der Gleichheit des Vornamens und der Herkunft sowie wegen Verwandtschaft des Stiles lange für identisch mit Antonello da Messina gegolten und wohlweisliche Verschweigung des Zunamens unterstützte diesen Irrthum; allein die chronologischen Verlegenheiten, welche dabei entstanden, führten die Berichtigung herbei.[97] Dieser zweite Antonello war Sicilianer und vielleicht unter demselben Meister gebildet wie Vigilia und Ruzulone, da alle drei eine gleichmässige Kälte und Sorgfalt der Zeichnung, Aengstlichkeit in der Anwendung des Helldunkels und Eintönigkeit der Fleischfärbung gemein haben. Allein Saliba vervollkommnete sich durch die Bekanntschaft mit Bildern seines Namensbruders von Messina und nahm die Technik der Oel- und Tempera-Mischung an. Das früheste Bild, das wir von ihm kennen, befindet sich in der Kirche S. Maria del Gesù bei Catania:

Es enthält die Madonna auf marmornem Throne, welche dem nackt auf ihrem Knie stehenden Knaben eine Blume reicht, und trägt auf einem links am Thron mit Wachs angeklebten Zettel die Inschrift: „ANTONELLVS . MISSENIVS D'SALIBA HOC PFECIT OPVS 1497 die 2° July.“[98] Catania, S. M. del Gesù.

In der Zeichnung Seitenstück zu Vigilia's Marienbilde in Castro Reale ist es technisch in der Weise des Antonello von Messina behandelt, mit gelben Fleischlichtern, welche den Grund wirken lassen, und halbdurchsichtigen Schatten von stärkerem Körper. Thron und Landschaft erinnern an den grossen Antonello und an die Venezianer, die schlanke Formgebung und zierliche Geberdensprache hat etwas recht Anziehendes, Maria's Gesicht ist regelmässig und gesund, die Hände zart und klein, die Gewandung, eine gürtellose Tunika mit über den Kopf gezogenem Mantel,

im Dom zu Palermo 7 Heiligenfiguren des Crescenzio aufgezählt, von denen eine, die heil. Cäcilie, noch in der Capp. S. Ignazio daselbst existiren soll.

[97] Als Beweis, dass sein Bild in Catania für das Werk des Antonello von Messina genommen wurde, vgl. Grosso Cacopardo, Mem. de' pitt. Messin., wo die Inschr. nur „Antonellus Messenius 1497“ gegeben ist, während sie den Namen ganz vollständig enthält.

[98] Holz, Oel, h. 3 F. 11, br. 3 F. 2; erneut ist der Himmel, die Landschaft, der rothe Aermel und Stücke des blauen Mantels, wo er auf die Füsse fällt; oben ist von moderner Hand eine hässliche rothe Gardine hinzugefügt; die Tafel ist an zwei Stellen senkrecht zersprungen.

fällt reichlich in straffen Linien, welche hier und da ziemlich hart gebrochen sind, und die Köpfe ruhen auf gemusterten goldenen Scheiben. — Dieselbe Vortragsweise findet sich nun auf zahlreichen Bildern ohne Saliba's Namen wieder. Von diesen ist das wichtigste der thronende Thomas Aquinas in S. Domenico zu Palermo, welcher verschiedene Benennungen erfahren hat:

Palermo, S. Domenico.

Der Heilige sitzt innerhalb einer Kapelle, zwei Knaben halten Bücher neben seinem Stuhle, zwei andere knieen an den Lehnen; zu den Seiten sieht man Papst und König u. A. sowie 8 Männer, davon etliche in Kardinalstracht, auf Sitzen; im Vordergrunde liegt Averroes niedergeworfen und oberhalb ist Gottvater in seltsam veraltetem Typus zwischen 4 Engeln angebracht.[99]

Abgesehen von Unrichtigkeiten der Perspektive und der offenbaren Mühe, womit der Maler wie alle Zeitgenossen das ungewohnte zähe Bindemittel handhabt, erfreut die Darstellung durch Fleiss und Liebe der Zeichnung. Kräftige Schatten fehlen noch, das Fleisch hat licht-rosigen Stich und ist mit Roth schattirt, Vergoldungen sind nicht gespart. Grosse Aehnlichkeit hat die Anbetung in S. Maria del Cancelliere zu Palermo, schon schwächer erscheinen andere Bilder in S. Domenico daselbst und im Museo Peloritano in Messina, welche zu der Dürftigkeit und düster-trüben Färbung überleiten, in die Saliba auf einem spätern Werke von 1531 in der Kirche zu Milazzo verfiel:

Palermo, S. M. del Cancell. Anbetung der Könige, in der Lünette die Geburt Christi (Holz, Oel); die Figuren schlank, die Gewandung dünnbrüchig.[100]

Palermo, S. Domenico, Anti-Sakristei: Christus zwischen zwei Engeln auf dem Grabe sitzend, vorn zwei Marien knieend, die dritte dahinter stehend, in der Ferne Felsen und kleine Figuren (Holz, Fig. $^{1}/_{2}$ lebensgr.).

Messina, Mus. Pelor. Madonna mit Kind thronend, 2 Engel halten die Krone zu Häupten, auf der Thronstufe ein Distelfink (aus welchem Beiwerk der Name des erfundenen Meisters „Francesco Car-

[99] Holz. Fig. lebensgr., Mischtechnik. Das Bild wird von Puccini, Mem. d'Antonello da Mess. und von J. di Marzo a. a. O. III, 69 dem Antonello von Messina zugeschrieben, von Gallo, Annali Messan., dem Salvatore d'Antonio, und in den Memorie de' pitt. Messan., Messina 1821 S. 2, dem Jacobello d'Antonio.

[100] Von J. di Marzo III, 73 dem Antonello zugetheilt.

dillo" entstanden ist), Holz, Goldgr., Fig. unter Lebensgrösse. Maria ist eine lange Figur von schlechten Verhältnissen, mit Ueberfülle von eckig gefälteltem Gewand beladen, die Umrisse sind scharf, die Fleischtöne stumpf und mit dunklem Roth schattirt; das Ganze eine der geringfügigsten Arbeiten, welche man dem Saliba zutheilen kann.

Messina, S. Lucia: Maria thronend, links das Brustbild des Stifters (Goldgr., Fig. lebensgr., stark durch Alter und Reparatur beschädigt), auf den Armlehnen die Inschrift: „STA DILI AMMALATI" und an der Stufe: „1516 MASI DI ABZVGNANO"; es ist ebenso dürftig wie das vorige; der Stil entspricht dem des Saliba, die Composition ist fast Wiederholung des Bildes in Castro Reale und in Catania.

Milazzo, Chiesa Madre, Capp. del Crocifisso: Petrus und Paulus, letzterer bez. „1531. Lu Mastru Antonellus de Saliba pinxit"; die Figuren untersetzt und kräftig umrissen, die Farbe stumpf.

Hieran schliessen wir nun die Betrachtung einer Anzahl Bilder, welche uns vorzüglich geeignet scheinen, eine Vorstellung von Antonello's Stilweise aus der Zeit zu geben, ehe er die Oeltechnik mit der Tempera vertauschte. Diese in der Behandlung von denen des Vigilia, des Ruzulone oder Saliba abweichenden Gemälde haben bisher keine Würdigung gefunden. Wir rechnen dahin das verstümmelte durch Schmutz und Nachbesserungen entstellte Altarstück in der Hospitalkirche zu Castel Buono bei Cefalù. Mit Ausnahme der Madonna im Mittelfeld, welche modernen Ursprungs ist, rührt die Bildergruppe von Einer Hand her, und zwar umfasst sie: im oberen Streifen das Ecce-Homo mit Antonius, Agatha und der Verkündigung (die Annunziata selbst fehlt jedoch) und in der Staffel die Geburt Christi, das Martyrium der Heil. Agatha und Darstellungen aus der Legende des Antonius Abbas, auf Pilastern kleine Heiligenfigürchen in Nischen, sämmtlich in Tempera. Zunächst wird man hier an die umbro-sienesische Schule erinnert wie sie durch Domenico Bartoli, Vecchietta und Matteo vertreten ist; der Goldgrund und die feine Musterung der Heiligenscheine nimmt sich sehr charakteristisch aus, allein die Dünnheit der Umrisslinien, die wohlgefälligen Körperverhältnisse der schlanken Gestalten und die bruchige Gewandung haben sehr viel mit Antonello gemein. Gesicht und Bau des Schmerzensmannes sind weder abstossend noch ist die Zeichnung schlecht zu nennen, Haltung und Antlitz des Antonius und der Agatha

Cefalù CastelBuono.

sind ausdrucksvoll, die Staffelbilder mit Geschmack componirt. Dabei haben die Fleischtöne sorgfältige Mischung und weiche Modellirung, und gerade dadurch unterscheiden sich diese Sachen wesentlich von den Leistungen der sicilianischen Lokalkünstler, die wir bisher kennen lernten. — Ein ähnliches Beispiel bietet

Termini. S.M. d. Miser. das Madonnenbild in S. Maria della Misericordia zu Termini vom Jahre 1453: Maria mit dem Kinde zwischen zwei Heiligenpaaren von modernerer Ausführung, aber die dazu gehörigen Pilasterfiguren und die Apostelbüsten der Predelle von gleichem Alter und gleicher Behandlung wie das Mittelstück.[101] Ferner gehört in diese Kategorie eine Mad. mit Kind thronend zwischen Petrus und Paulus, überhöht durch eine Bildgruppe, welche den Heiland und die Verkündigungsfiguren enthält, in der Kirche der

Petralia Sottana. Matrice zu Petralia Sottana unweit Castel Buono[102]; jedoch gewahren wir hier schon schwächere Behandlung, wie sie sich sodann in Verbindung mit moderneren Zügen in einem vielgliedrigen monumentalen Altarstück an demselben Orte[103] und nahebei in

S. Guglielmo. einem Marienbilde mit 8 Heiligen zu S. Guglielmo wiederholt.[104]

Als Schüler Antonello's wird Pino von Messina zu betrachten sein. Wir wissen von ihm, dass er für die Kirche S. Giuliano in Venedig eine Sebastiansfigur nach dem Vorbild eines von

---

[101] Das Mittelbild trägt die Inschrift: „1453 prima indizione“; die neueren Flügelstücke enthalten rechts Michael und Joh. d. Täuf., links andere Heilige; der Rahmen hat sehr kräftige Ausladung, die Seitenpilaster, je in zwei Reihen getheilt, enthalten 12 männl. und weibl. Heilige. die Predelle 6 Halbfiguren.

[102] Dieses ebenfalls monumental gegliederte Altarstück enthält in der Mittelreihe die Madonna mit Kind zwischen Justina, Petrus, Paulus und Agatha, flankirt von bemalten Königsfiguren, oberhalb seitwärts einer Nische, deren Statue fehlt, die Annunziata, Gabriel und 2 Heilige je unter einem Baldachin; in der Predelle ein Tabernakel mit Christus zwischen 2 Engeln und die 12 Apostel (Holz, Goldgrund).

[103] Castel Buono, Chiesa Matrice: Maria thronend und dem Kinde die Brust reichend, zu ihren Füssen der knieende Stifter, seitwärts 4 Heilige, darunter Cosmas und Benedikt, oberhalb die Dreieinigkeit zwischen Klara und Agatha links, Oliva und Katharina rechts. — Ebenda, über dem Hochportal: ein grosses Krucifix mit 2 Engeln am Ende des Querbalkens, dem Pelikan und Magdalena oben und unten am Hauptstamme, eine Malerei aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

[104] S. Guglielmo; das Altarbild ist von kalter Behandlung und sehr schlecht gezeichnet.

Antonello gelieferten Christophorus, gemalt hat, welche als schmückendes Beiwerk für die Statue des Rochus diente.[105] Keins der Bilder ist uns erhalten, wir haben überhaupt nur diese karge Mittheilung über den Maler aufzuweisen, sie lässt jedoch vermuthen, dass er als Gehilfe des messinesischen Meisters vielleicht für manche schwache Arbeit, welche aus dessen Werkstatt hervorging, verantwortlich zu machen ist. Mit dem als Verfasser eines Dialogs über die Malerei bekannten Paolo Pino von Venedig war er nicht identisch.

Zu den Nachfolgern und vielleicht auch Gehilfen Antonello's in Venedig gehört sodann Pietro da Messina, ein Maler dritten oder vierten Ranges, dessen Bilder Einfluss der Bellini, des Carpaccio und Cima verrathen. Es ist ein so unbedeutender Künstler, dass wir ihn zu erwähnen für müssig halten würden, wäre er nicht ungerechtfertigter Weise bei der Nachforschung nach dem Urheber des Dresdener Sebastiansbildes mit in Rede gekommen.[106] Zum Vergleich bieten sich:

In Venedig, S. Maria formosa: Maria betend vor dem Kinde, welches mit einem Buch in der Hand auf steinerner Brüstung sitzt, dahinter ein Vorhang, zu dessen Seiten man Hügellandschaft und Himmel sieht; an der Brüstung die Inschrift: „PETRVS MESSAMEVS (sic)." Die Gesichtstypen sind die des Cima und Bellini, die Gewandung hat die Textur dicken Wollenstoffs. — Aehnlich ein zweites Stück in der Gall. zu Padua, ehemals in der Samml. Capodilista; ein drittes in der Gall. Rospigliosi in Rom stellt Maria dar, das Kind auf der Brüstung haltend, welches ein zu seinen Füssen angebrachtes Lamm am Strick führt, Hintergr. Landschaft; der Kopf Maria's stark beschädigt und nachgebessert. Das Bild zeigt noch immer Nachahmung Antonello's und ist nur etwas altfränkischer als das in S. M. formosa. Venedig. Padua. Rom.

Dem Salvadore d'Antonio, der gemeinhin für Antonello's Vater gilt, wird ein Franciskus-Bild in S. Francesco zu Messina zugeschrieben, welchem eine hervorragende Bedeutung zukommt, nur dass es offenbar am Ausgange des 15. Jahrh. auf Grund venezianischer Einflüsse entstanden ist:

---

[105] vgl. Sansovino, Ven. desc. 126. [106] vgl. oben S. 121.

Messina, S. Francesco. Es stellt den heil. Franciskus inmitten einer von Häusern, Bäumen und Thieren belebten Landschaft dar, wie er auf ein Knie niedergelassen emporblickend die Wundmale empfängt, hinter ihm steht ein Ochse; im Vordergrund, welcher durch einen Fluss durchschnitten und mit Enten und andern Vögeln ausgestattet ist, kniet der heilige Hilarius in Staunen, neben ihm ein Löwe.[107]

Die Figuren zeigen gute Verhältnisse, sind muskulös gebildet und sprechend bewegt, die Gewandung bei aller Eckigkeit des Bruches sorgfältig, der Umriss sicher, die Behandlung zeichnet gesunde Breite aus und die Landschaft erinnert an Bellini und Palma Vecchio. Kann der Maler bei diesen Eigenthümlichkeiten auch entschieden nicht vor Antonello gearbeitet haben, so wäre es gleichwohl gewagt, ihn mit Salvo d'Antonio zusammenzuwerfen. Wir haben mehrere beglaubigte Arbeiten desselben in Sicilien, welche ihn als einen Maler von ganz anderer Herkunft und Empfindungsweise hinstellen:

Messina, Dom. Messina, Dom, Sakristei der Canonici: Tod Maria's. Die Sterbende liegt auf offenem Bett, um welches die Apostel das Ritual vollziehen; einer derselben ist am Boden hingeworfen und sieht die Seele der Todten in Kindesgestalt von Engeln geleitet in die Arme Christi auffahren; auf Zettel im Vordergrund bez.: „SALVVS DE ANT. PĪSIT.“[108]

Wenn hier die meisten Figuren durch ihren gezwungenen Ausdruck Einflüsse vermuthen lassen, welche auf die Jugendperiode eines Raffaellino del Garbo deuten, so spricht aus der glasigen und düster rothen Beschaffenheit der Färbung, die prima aufgesetzt und mit allgemeinen Lasuren aufgewärmt ist, technische Aehnlichkeit mit Albertinelli und Fra Bartolommeo. Hand in Hand damit gehen jedoch andere nicht minder markirte Eigenthümlichkeiten: an den Figuren hinter dem Todtenbett ist ein dem Carpaccio verwandter Realismus der Auffassung, an einer Gestalt zu äusserst links die Vortragsweise des Diana, an etlichen

---

107 Messina, S. Franc. d'Assisi, Holz, Oel; h. 7 F. 5½, br. 5 F. 8, an drei Stellen senkrecht zersprungen; die Farbe ist braun, und durch Firniss und Uebermalung theilweis blind geworden. vgl. Vasari, Anm. zu IV, 77.

108 Holz, Oel, h. 6 F. 3, br. 4 F. 5½; an einigen Köpfen sind die Schatten theilweis zerstört.

Gesichtern die des Basaiti bemerklich. Diese Wahrnehmungen führen uns dazu, dem Salvo einige bisher unbenannte Bilder in Messina und Neapel zuzusprechen:

Messina, S. Dionisio: Petrus aufrecht stehend mit den Schlüsseln in Händen lesend, lebensgr., etwas hart, aber in Salvo's Weise, von warmem Fleischton bei horniger Farbensubstanz.[109] Messina, S. Dionisio.

Castellamare bei Neapel, Besitz des Generals Pucci: die Heil. Lucia aufrecht, in einer Hand den Dolch, in der andern die Schüssel mit den ausgestochenen Augen, über ihr 2 Engel mit der Märtyrerkrone, welche besonders an diejenigen auf dem Bilde des Todes der Maria erinnern. Hintergrund Landschaft mit Goldhimmel darüber.[110] Castellamare b. Neapel.

Girolamo Alibrandi, Salvo's Schüler oder Genosse, vertritt in sehr ärmlicher Weise eine Mischung von lionardeskem Stil mit dem ferraresischen des Mazzolino. Er war angeblich um 1470 geboren und hielt sich eine Zeit lang in der Lombardei auf, von wo er i. J. 1514 mit Cesare da Sesto nach Sicilien zurückkehrte. Von den Bildern, die er hinterlassen hat, ist seine Darstellung im Tempel v. J. 1519 in S. Niccolò in Messina das beste:

Messina, S. Niccolò, Inschr. „Jesus. — Hyeronymus de Alibrando Messanus faciebat 1519“, lebensgr. Fig. — Eine Wiederholung von derselben Hand in der Sakristei des Domes in Messina mit etwas über ½ lebensgr. Figuren ist durch Alter und Schmutz sehr verdunkelt.[111] Messina, S. Niccolò.

Als Genosse dieses Girolamo wird Alfonso Franco anzusehen sein, der angeblich 1466 geboren und 1524 gestorben ist. Er unterscheidet sich von Alibrandi durch den an die Nachahmer des Pordenone oder Paris Bordone erinnernden düster goldigen Ton seiner Farben. Beglaubigt ist unseres Wissens jedoch nur

---

[109] Das Gegenstück, Paulus mit dem Schwert, scheint von der Hand des Stefano di S. Anna, eines Nachfolgers des Girolamo Alibrandi.

[110] Holz, ¾ lebensgr., der Kopf durch Uebermalung beschädigt; an Ort und Stelle dem Antonello da Messina zugeschrieben.

[111] Denselben Stil zeigen: eine heil. Lucia in der Capp. S. Giovanni daselbst; J. di Marzo, belle arti in Sicilia III, 207, erwähnt eine Wiederholung der Präsentation im Tempel in der Kirche der Addolorata zu Lipari. Alibrandi soll nach Grosso Cacopardo, Mem. de' pitt. Mess. i. J. 1524 gestorben sein, aber de Marzo III, 220 hält ihn für den Maler eines Epiphanienbildes mit der Jahrzahl 1532 in der Kirche zu Venetico auf Sicilien. —

ein Bild von ihm, eine ziemlich seltsame Darstellung der Pietà in S. Francesco di Paola zu Messina:

Messina, S. Franc. di P. Maria hält den Leichnam auf den Knieen, umgeben von Menschen verschiedener Stände, unter denen sich Joh. der Täufer und Franciskus befinden; links im Vordergrund eine nackte Gestalt, welche Dornenkrone und Nägel hält; auf Zettel rechts bez. „Hoc opus fecit Alfonczu Francu Argenteru 1520." Die Gruppirung ist schwach, die Figuren sind schwerfällig und knochig, haben plumpe Gliedmaassen, die Gewandung ist schlecht geordnet und überladen, das Ganze hat überhaupt gemeinen realistischen Charakter.[112]

In noch schwächerem Lichte erscheint die sicilianische Lokalkunst bei Antonello von Palermo, welcher für den Sohn des Antonio Crescenzio gilt und zu den wenigen seiner Zunftgenossen gehört, über die sich Lebensnachrichten erhalten haben. Er war Gehilfe des Bildhauers Gagino i. J. 1527 und hatte 1530 und 1532 einige Leistungen von Genossen abzuschätzen. Zweimal, i. J. 1537 und 1538, copirte er Rafael's Spasimo di Sicilia, und beide Copien existiren noch: die eine im Kloster von Fazello bei Sciacca, die andere in der Carmeliterkirche zu Palermo. Die einzige selbständige Arbeit, nach welcher sich seine Leistungskraft beurtheilen lässt, befindet sich in S. Maria degli Angeli (oder la Gangia) zu Palermo:

Palermo. La Gangia. Maria zwischen den Heil. Katharina und Agatha, Hintergrund Landschaft mit damastmustrigem Goldgrund, unterhalb Brustbild des Stifters und seiner Frau, dazwischen zwei Engel, welche das Blatt mit der Inschrift halten: „ANTONELL PA. PĪSIT 1D28." Das Bild ist schadhaft, schwerfällig und stumpf gefärbt und fast schattenlos, die Figuren untersetzt und breit, unter ½ lebensgr., die Zeichnung sehr sorgfältig, die Gewandung ärmlich und schlecht.[113]

Messina. Noch tiefer stehen ferner Stefano Sant' Anna, der für S. Dionisio in Messina gemalt hat[114], Fra Gabriel de Vulpe,

---

[112] Holz. II. 6 F. 8, br. 6 F. Vgl. über den Maler Grosso Cacopardo a. a. O. Wir kennen kein Bild weiter, welches dem Alfonso Franco zugeschrieben würde; in Frage kommen jedoch wegen Aehnlichkeit der Behandlung: das Altarbild der Maria mit dem Kinde an der Brust umgeben von 6 Heiligen und 4 Stifterfiguren in der Gall. zu Palermo, dort dem Crescenzio zugetheilt, und eine Madonna mit dem Kinde auf dem Knie, welches dem Petrus die Schlüssel reicht (Holz), N. 38 in der Gall. zu Neapel, unter „toskan. Schulen" katalogisirt.

[113] vgl. über Antonello da Palermo J. de Marzo a. a. O. III, 157 ff.

[114] Es ist ein thronender Heil. Dionysius auf dem Hochaltar mit Land-

von dem wir ein Bild in S. Domenico zu Palermo v. J. 1535 besitzen[115], und Jacopo Vigneri, von welchem ein kreuztragender Christus in S. Francesco zu Catania erhalten ist.[116] Palermo. Catania.

Der berühmteste Künstler Siciliens im 16. Jahrhundert war Vincenzo Ainemolo aus Palermo, der in seiner Heimath ungefähr denselben Rang behauptet wie Andrea da Salerno auf dem Festlande. Ueber seinen künstlerischen Bildungsgang glauben wir aus einem Bilde der palermitaner Gallerie (die von Engeln gekrönte Maria) Aufschluss entnehmen zu dürfen, welches dort für Perugino gilt. Dasselbe zeigt neben entschiedenen Anklängen an die Peruginesken so viel Eigenthümlichkeiten von Ainemolo's Stil, dass man zu der Annahme geführt wird, er sei in seiner Jugend in Neapel gewesen, wo er damals die von dem grossen umbrischen Meister für den Kardinal Caraffa gemalte Himmelfahrt kennen gelernt haben wird. Später besuchte er Rom, wurde dort mit Rafael's Werken bekannt und trat in Beziehung zu Gesellen in dessen Werkstatt, wie Polidoro und Maturino. Ausserdem mag er auch noch mittelbar auf Rafael's Stil hingelenkt worden sein, wenigstens bemerken wir, dass er auf seiner Kreuzabnahme in S. Domenico in Palermo einige Figuren aus dem Spasimo di Sicilia fast geradezu entnommen hat. Die geschickte Nachahmung von Compositionsbestandtheilen, Auffassung und Empfindung Rafael's war es, was ihn unter seinen Landsgenossen geschätzt machte. Von seinen Lebensschicksalen wissen wir fast Nichts; er soll im Jahre 1540 gestorben sein.[117] Sorgfältiger Umriss, milde warme Färbung und eine gewisse Leichtigkeit der Hand entschädigten

schaftshintergrund und der Inschr. „Stephanus Sta Anna 1519", manierirt und dürftig. Wir haben hiernach die Hand des Stefano bereits oben an einer Figur des Paulus vermuthet, der als Seitenstück eines Petrus in derselben Kirche hängt.

[115] Das Bild, Maria mit dem K. mit 2 Engeln und den Heiligen Petrus, Joh. d. Evang., Rochus und Sebastian nebst Brustbild des Stifters, befindet sich in der zur Sakristei von S. Domenico führenden Halle und trägt die Inschrift „Fr. Gabriel de Vulpe pinxit 1535."

[116] Diese Christusfigur, schlecht gezeichnet und gefärbt, ist auf Zettel bez. „Vigneri 1541." Von derselben Hand ist eine zweite Darstellung des nämlichen Gegenstandes auf Monte di Pietà in Messina, Halbfigur.

[117] vgl. über Ainemolo J. de Marzo a. a. O. III, 241 ff., Gallo, Annali di Messina, Baronius, Majestas Panorm. und G. Dennis' Handbuch für Sicilien (Murray).

seine Bewundrer für den Mangel wirklicher Gediegenheit der Zeichnung und charaktervoller Schattengebung. Eins seiner besten Bilder, die Madonna mit dem Rosenkranz v. J. 1540 in S. Domenico, zeichnet sich weniger durch glückliche Anordnung als durch die grosse Zahl der schlanken graziösen Gestalten aus; das Sposalizio in S. Maria degli Angeli erinnert vermöge zierlicher Anmuth an die bologneser Schule und besonders an den älteren Francia oder an Timoteo Viti; seine beste Leistung unter den Hauptwerken, die wir nachfolgend verzeichnen, und zugleich die farbig am reichsten gehaltene ist das Marienbild mit 4 Heiligen in S. Pietro Martire:

Palermo. Palermo, Universitäts-Gall.: Maria von Engeln gekrönt auf Goldgrund innerhalb der Mandorla, die von 4 Engeln umgeben auf blauem Himmel steht (Holz, Oel), dem Perugino zugeschrieben, Jugendwerk ungefähr von dem Werthe umbrischer Bilder des Bertucci von Faenza; Fig. lebensgr., sehr empfindsam, schlank und trocken, die Umrisse mechanisch und strähnig. — S. Domenico: Kreuzabnahme mit lebensgr. Figuren: 4 Männer auf der Leiter und am Querbalken mit dem Herablassen des Leichnams beschäftigt, unten die ohnmächtige Maria von 4 Frauen umgeben; in der Staffel Maria beim Anblick des in ihrem Schoosse liegenden Leichnams ohnmächtig werdend und Magdalena schreiend und mit ausgebreiteten Armen, eine Alte weinend, ein anderes Weib einen Arm der Jungfrau unterstützend; rechts Golgatha; links zwei Männer, welche den Deckel des Grabes heben (Holz, Oel, nicht frei von Nachbesserungen). — Ebenda: Maria in der Mandorla von 2 Engeln gekrönt, das Kind auf dem Schoosse, welches dem heil. Dominikus den Rosenkranz reicht; bei diesem die Heil. Vincenz, Cristina und Ninfa (lebensgr.), weiter unten zahlreiche Figuren in Anbetung; auf den Pilastern Scenen aus der Leidensgeschichte, in der Lünette triumphirende Heilige und auf der Staffel 3 Darstellungen aus der Legende des Heil. Vincenz und Dominikus; der Inschriftzettel enthält nur die Zahl 1540. — S. Maria degli Angeli (la Gangia): Verlobung Maria's, ungefähr 12 Figuren mit mangelhafter Perspektive (Holz). — Ebenda: Geburt Christi; das Kind liegt mit dem Kopf zum Beschauer gewendet wie auf dem Bilde des Girolamo dai Libri im Museum zu Verona (Holz, Figuren lebensgr.). — S. Simone (la Martorana): Himmelfahrt (Holz, lebensgrosse Fig.). — S. Pietro Martire: Pietà von ähnlicher Composition wie die in der Predelle des Bildes zu S. Domenico (Holz, Fig. lebensgr., sehr beschädigt und nachgebessert). — Ebenda: Maria und Kind vor grünem Teppich, der von Engeln gehalten wird, mit Landschaft, in deren Vordergrunde die Heil. Petrus Martir mit Stephan, Agatha mit Katharina von Alexandrien stehen; oben zur Linken Gott-

vater (Holz, Fig. lebensgross). — Universitäts-Gall. (ehemals in S. Giacomo): Christus an der Säule gegeisselt, in der Lünette Gottvater mit Engeln, bez. „Expensis nationis Lombardorum 152 (1542?); verschiedene andere Theilstücke, welche zu dem Altarbilde gehören: die Heimsuchung, die Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, sämmtlich schwach und weichlich. — Ebenda: ein heil. Antonius. — S. Maria di Valverde: Antonius mit dem Schwein und 8 kleinen Darstellungen aus seiner Legende auf dem Rahmwerk. — In La Pietà: eine Pietà.

VIERTES CAPITEL.

Giorgione.

Der Einfluss, welchen Giorgione und Tizian als Begründer des grossen Stiles der venezianischen Malerei auf die gleichzeitige Kunst ausgeübt haben, kann kaum überschätzt werden. Aber die Auseinandersetzung ihres Antheils bleibt noch Aufgabe der Kunstgeschichte, wie gerecht und wie dauernd auch ihr Ruhm sein mag. Die beiden Männer standen sich an Jahren so nahe, dass sie im engeren Sinne als Zeitgenossen bezeichnet werden dürfen, in der Art des Wachsthums und der Ausbreitung ihres Talentes jedoch sind sie wesentlich verschieden. Während Tizian sich allmälig aber stetig vollendete, scheint Giorgione in früherer Jugend schon eine gewisse Reife gezeigt zu haben, eine Wahrnehmung, welche stehen bleibt, auch wenn wir genöthigt sein werden, sein Geburtsjahr etwas weiter zurück zu verlegen als gewöhnlich geschieht. In der Natur seines Geistes, in der Schnelligkeit seiner Entwickelung, in dem unzeitigen Tode und dem gewaltigen Nachruhm bietet er auffällige Aehnlichkeit mit Rafael, wogegen das ruhige Emporsteigen Tizian's, der schliesslich die höchsten Ehren errang, die einem Künstler zu Theil werden können, an Ghirlandaio erinnert.

Giorgione ist vor 1477, Tizian scheint nach 1480 geboren[1];

---

[1] Vgl. Vasari VII. 87, XIII. 20, Ridolfi, Marav. I, 274 und Dolce, Dialogo S. 22 und 64. Vasari, welcher G.'s Geburtsjahr in der Ausg. von 1550 in das Jahr 1477, in den späteren 1478 setzt, sagt zwar, Giorgione sei 1511 mit 34 Jahren gestorben, allein er irrt häufig bei derartigen Angaben, und wir werden

beide machten ihre Studien in Venedig und als Schüler Giovanni Bellini's, aber es ist wichtig, festzuhalten, dass Tizian beim Austritt aus der Werkstatt Bellini's in die des Giorgione überging und sein Schüler wurde, eine Thatsache, welche in neuerer Zeit infolge der Unklarheit des Altersverhältnisses der beiden Künstler geleugnet worden ist, aber nichts desto weniger die ältesten Gewährsmänner für sich hat.[2] Wir dürfen sagen: Giorgione gewann für Tizians Entwickelungsgang dieselbe Bedeutung wie Antonello von Messina für die Bellini; sein Einfluss auf ihn war so mächtig und so andauernd, dass Tizian dank seiner reichen malerischen Begabung im Stande war, es ihm gleich zu thun und nachmals ihn zu übertreffen. Ob sein Kunstvermögen ursprünglich so hoch angeschlagen worden sei wie das des jungverstorbenen Giorgione, ist zweifelhaft; die Sippe Tizian's, die sich bald gewöhnte, seinen Namen auf Kosten Anderer in die Sterne zu erheben, pflegte höhnisch über den Mann zu reden, „der sich an Porträts und Halbfigurenbildchen vergnügte“, aber der Geschmack, welcher sich immer mehr und immer entschiedener von den älteren Mustern religiöser Malerei abwandte, wusste den Werth der Genre-Stücke, deren Erfinder Giorgione war, gar wohl zu würdigen und bewunderte jene ersten Kabinetsbilder, welche landschaftliche Scenerie im Spiel des Sonnenlichts mit kleinen Staffagefigürchen vorführten oder mit feiner physiognomischer Charakteristik den sinnlich-geistigen Zauber der Musik in vornehmer Gesellschaft und die Reize des Zeitkostüms in der dämmerhellen Pracht adeliger Wohnungen berückend entfalteten. Für die Welt künstlerischer Reizmittel, welche die Vorstellung des höheren Gesellschaftslebens

---

Grund finden, G.'s Geburtsjahr früher anzusetzen. Tizian war nach Vasari 1480, nach Ridolfi und anderen gar 1477 geboren, aber es ist uns wahrscheinlich geworden, dass seine Lebensdauer zu gross angegeben wird. Dolce, der zu Lebzeiten desselben schrieb, bemerkt, er sei bei seinen Arbeiten am Fondaco de' Tedeschi (1508) kaum zwanzig Jahre alt gewesen und Vasari wiederholt ziemlich dieselbe Angabe. Ticozzi bringt in seinen Vite de' pitt. Vecelli, Mailand 1817 (vgl. S. 7 und 321) keine Beweise über Tizian's Geburtsjahr bei, Cadorin beruft sich in der Schrift Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio, Venedig 1833 S. 24 und 76 nur auf Ticozzi.

[2] vgl. Vasari VII. 87, XIII. 19 und Dolce, Dialogo 63. 64; s. auch die Zusammenstellung von Dolce's Aeusserungen über das Verhältniss Tizian's zu Giorgione in S. Cerri's Uebersetzung des Aretino (Quellenschr. f. Kunstgeschichte herausgegeben von Eitelberger, II, Wien 1871) S. 89ff.

und seiner Musse mit schönem Luxus und mit lockend leuchtender Farbe verband, wurde der Name des Mannes, der diesen Ton zuerst angeschlagen, späterhin geradezu Gattungsbegriff. Eine Schaar von Nachahmern geizte nach gleichem, scheinbar so billig zu erringendem Erfolg; um die Mitte des 16. Jahrh. wimmelte der Kunstmarkt von derartigen theils bei Giorgione, theils bei Tizian und Palma vecchio entlehnten Erzeugnissen und sie wurden mit Leidenschaft für Gallerien und kleinere Sammlungen gekauft, deren Schätze man entweder nur bevorzugten Besuchern oder bei Festlichkeiten auch dem allgemeinen Publikum zugänglich machte.[3] Wie oft hierbei die grossen Meister mit den Nachtretern verwechselt wurden, das zeigt sich sattsam, sobald man an der Hand der Gemälde-Kataloge des 17. Jahrh. den in die heutigen Museen übergegangenen Bestand vergleicht. Es geschah nicht sowohl aus Laune, als vielmehr mit Bewusstsein vom Werthe grosser Namen, wenn die Sammler darangingen, neue Benennungen zu finden, sei es für die kolossalen Darstellungen eines Pordenone, oder die halbsinnlichen Figuren Pellegrino's, die farbenmächtigen Gebilde Sebastian del Piombo's oder Torbido's, die ländlichen Scenen des Cariani und die prachtvollen Ceremonien des Paris Bordone, die lachend bunten Kostümstücke Lotto's, die wirkungsvollen, aber unbedeutenden Compositionen Bonifazio's und die zuweilen ins Lüsterne streifenden Darstellungen Schiavone's, endlich die derben, aber nicht ungeschickten Vexirbilder eines Rocco Marcone, Pietro della Vecchia und der späteren Friulaner. Anfangs täuschte man nur das Publikum, nach und nach lernten auch die Kenner das Echte mit dem Unechten, den einen Maler mit dem andern vermengen.

Man sollte bei Beurtheilung der Werke Giorgione's nicht ausser Acht lassen, dass seine Wiege nahe bei den Lagunen gestanden hat und dass er ein Zögling Venedigs gewesen ist, ohne jede Spur von provinziellem Kunst-Charakter. Geboren und aufgewachsen war er in Castelfranco, einem der anmuthigsten Orte,

[3] s. Sansovino, Ven. descr. und Doglioni, Delle cose notabili nella Città di Venezia. Ven. 1592.

die es in Norditalien gab. Die Stadt, in der Ebene nahe den Ausläufern der Alpen gelegen, eine Festung mit hohen rechtwinkligen Thürmen, damals der Sitz des Tuzio Costanzo, des berühmten Condottiere, dem der Herzog von Orleans den Ehrennamen der besten Lanze Italiens gegeben hatte; das Land rundumher nur halb angebaut, theilweise noch wildwüchsig, der Fluss, der hier kurz vor seiner Mündung um die Wälle geleitet war, noch im Schmuck seines Waldbestandes. Nicht weit entfernt lag Asolo, Wittwensitz der weiland Königin von Cypern Caterina Cornara, an deren Musenhofe Pietro Bembo, ehe die Leidenschaft seiner Jugend im Kardinalshut erstickte, seine vom Entstehungsort benannten Gesänge schrieb; weiter nördlich überragten die Alpen mit ihrem wechselvollen Lichtspiel die Landschaft, die selbst heute, wo der Pflug den Grund durchwühlt und die Langeweile der Kultur Brachfeld und Baumwuchs verdrängt, ihrer Reize nicht ganz beraubt ist. Noch ragt ein alter von Epheu umsponnener Thurm malerisch über die Stadt empor, Hecken und Gestrüpp unterbrechen die Oede und helfen der Einbildungskraft, sich eine Vorstellung von dem Anblick zu machen, den die Ortschaft bot, ehe die Landbewohner die Enge der quadratischen Ziegelmauern verlassen hatten, um sich im Freien anzubaun.

Die Natureindrücke der ersten Heimath sind für Giorgione bestimmend geworden. Unbedenklich darf man ihn als den Ersten unter den jüngeren Venezianern bezeichnen, welcher den Anregungen Bellini's in der Richtung auf bedeutendere Behandlung der Landschaft folgte. Wurde er doch seit dem Ausgange des 15. Jahrh. als unübertroffener Meister in der Darstellung von Parksceneriren und in ihrer Belebung durch anmuthige sympathische Gestalten bewundert. Die Landschaft, die er kannte und wiedergab, war der Natur des unwirthlichen Gebirgslandes, wo Tizian aufwuchs, ganz entgegengesetzt; statt der schroffen Dolomitgebilde Cadore's lockten hier Cypressen und Ulmen, Maulbeeren und Weingelände, Pappel- und Haselgebüsch, Waldgründe auf sanft welligem Boden und Landhäuser luden zum Genuss der holden Naturpoesie, die den Uebergangsformen eigen ist, und sie gab der Seele des empfänglichen Jünglings die lyrische Neigung.

Die Familie Barbarella, aus welcher Giorgione entspross, hatte ihren Sitz in Castelfranco und Landeigenthum in der Umgegend, aber da er, glaubwürdiger Angabe nach, von einem Bauermädchen in Vedelago geboren war und später nicht legitim erklärt worden ist, hat er weder Vaterhaus noch Elternliebe kennen gelernt. Und schwerlich würde ihm jemals die Ehre der Blutsverwandtschaft von dem vornehmen Hause zuerkannt worden sein, hätte nicht der Adel seines Geistes den Makel der Geburt getilgt, sodass die späteren Abkommen der Barbarella seinen Gebeinen würdige Ruhestätte und feierliche Grabschrift gönnten.[4] Uebereinstimmend reden die Berichte von Giorgione's hervorragender Erscheinung, seinem geistvollen, liebenswürdigen und feinsittigen Wesen, das ihn zum Liebling der Frauen machte; er war nebenher als Musiker bewundert und ein gern gesehener Gast in adeliger Gesellschaft.[5]

---

[4] Als Giorgione's Geburtsort wird theils Castelfranco selbst, theils Vedelago in der Nähe der Stadt angegeben, vgl. Vas. VII, 80 und Ridolfi, Marav. I, 121. Bezüglich seiner Herkunft erklärt sich Dr. Luigi Tescari in einer Festschrift „Per le nozze Puppati-Fabeni", Castelfranco 1860 S. 6ff. für die Wahrscheinlichkeit der illegitimen Geburt und zwar beruft er sich auf den Mangel der Aelternnamen in den Taufregistern und auf die Thatsache, dass die Familie Barbarella, vermuthlich um die Vernachlässigung des berühmten Verwandten wieder gut zu machen, seine sterblichen Ueberreste in die Heimath holen und in der alten Kirche S. Liberale zwischen den Altären des Heil. Markus und Joh. des Täufers beisetzen liess. Letztere Angabe wird von Nadal Melchiore bestätigt, welcher in seinem handschriftl. Repertorio di cose appartenenti a Castelfranco principiato a dì 1° Settembre dell' anno MDCCXV e terminato a dì 15 Marzo MDCCCXVIII" S. 80 eine Copie des Epitaphs gibt, welches sich über dem Grabe der Barbarella befand; es lautete: „Ob Perpetuum Laboris Ardui Monumentum In Hanc Fratris Optinendo Plebem Suscepti Virtutisque Praeclarae Jacobi Et Nicolai Seniorum Et Georgioni Summi Pictoris Memoriam Vetustate Collapsam Pietate Restaurandam: Matthaeus et Hercules Barbarella Fratres Sibi Posterisque Construi Fecerunt Donec Veniat Dies Anno Domini MDCXXXVIII Mense Augusti." Diese Grabschrift ging zu Grunde, als die alte Kirche niedergerissen wurde, um dem Neubau Platz zu machen.

[5] s. Vasari VII, 81 sagt: „dalle fattezze della persona e dalla grandezza dell' animo chiamato Giorgione." M. Boschini besingt ihn in seiner im venezianischen Dialekt geschriebenen Carta del navegar pittoresco, Venedig 1660, 658 (Vento ottavo) als Schützling des Herkules:

„Zorzon per esaltar patria e pitura
L'hà havù da la virtù si degno manto,
Che ghà aportà quel glorioso vanto
Che l'ornerà fin che sto mondo dura.."

„Quel nome de Zorzon, quel solo mostra
Che l'è un zigante de valor estremo:
E par che ogni pittor diga: mi 'el temo:
Perche lu porta el premio de la giostra etc."

„Zorzon con muodi più vivi del vivo
Mostrerà la maniera del dasseno,
E troverà quel, che hà cervelo e seno
Assae de più de quel che mi descrivo."

„Milita in sto bel far (del Tiziano) medemamente
Quel gran Zorzon, l'onor de Castel Franco,
Quel che co'l colorir ne più ne manco
Hà fate cose da incantar la zente."

Aus früher Gewöhnung an den Verkehr in solchen Kreisen wird man den vornehmen Grundzug ableiten müssen, den alle seine Gestalten an sich haben; sein persönlicher Vorzug aber ist das Zartgefühl, womit er uns stets die gehaltvollen und würdigen Beschäftigungen, nie den blossen Flitter und gedankenlosen Zeitvertreib der eleganten Welt vorführt. Sein Talent gewann sich in jugendlichen Jahren Achtung; wir erfahren, dass ihm Gonsalvo von Cordova, die Dogen Agostino Barberigo und Leonardo Loredan, sowie die Königin von Cypern zum Porträt sassen und dies mögen nur die hervorragendsten Namen unter zahlreichen anderen Gönnern gewesen sein.[6]

Der Zeitpunkt seines ersten Eintrittes in die venezianischen Ateliers wird nicht bezeichnet; aus seinen Arbeiten jedoch kann man mit Bestimmtheit schliessen, es sei damals gewesen, als Gentile und Giovanni Bellini sich gegen die Vivarini durchsetzten, das Malverfahren infolge der Oeltechnik umgestaltet wurde, aber Antonello's Künstlerruhm schon zu sinken begann. Giorgione hatte das Glück und das Geschick, das Wesentliche der Stilweisen des Antonello und der Bellini neu mit einander zu verquicken und auf Grund des Besten, was sich ihm hier darbot, eine neue künstlerische Sprache zu formen. Anfangs noch beim Herkömmlichen verharrend malte er heilige Gegenstände[7], bald aber siedelte er sich ganz und gar auf dem Gebiete an, welches Bellini in seinen höheren Jahren mit so merkwürdigem Erfolg angebaut hat: dem Sittenbilde, dessen Reiz in der Verbindung mythologischer oder legendenhafter Vorgänge mit landschaftlicher Umgebung beruht. Solche Darstellungen ernsten oder heiteren Inhalts aus der Fabelwelt und der Allegorie, wie sie der alternde Meister zuweilen mit wunderbarer Frische schuf, mögen Giorgione's ganzes Herz angezogen haben. Leider können wir nicht mehr sagen, zu welcher Zeit es geschah, dass eins der Häupter des Mediceischen Hauses für seinen Sommersitz in Poggio Imperiale jene kleinen Bilder kaufte, welche übereinstimmend in Auffassung und Schönheit bei ihrer schliesslichen Aufnahme in

---

[6] Vasari VII, 83 und Ridolfi I, 126. [7] Vasari VII, 82.

den Uffizien sämmtlich mit Giorgione's Namen belegt wurden. Eins davon aber ist von Giovanni Bellini's Hand und war das Vorbild, nach welchem ein jüngerer Maler das andere, in Gegenstand und Behandlung zusammengehörige Paar entwarf. Die Allegorie, die der Meister hier vorführt, ist schwer zu deuten:

Florenz, Uffizien.

Auf einer Terrasse, von welcher man Seegestade überschaut, sitzt die Jungfrau und empfängt die Huldigung einer knieenden weiblichen Gestalt, welcher zur Rechten und Linken unbekannte Heilige zur Seite stehen; hinter offener Balustrade sieht man zwei Männer, die offenbar für die H. Joseph und Paulus zu nehmen sind; nackte Knaben schütteln einen im Kübel eingesetzten Apfelbaum, dessen Früchte von anderen Kindern gesammelt werden; im Hügellande hinter dem See ist ein Hirt mit der Heerde und ein Esel, ferner ein jagender Centaur und ein Einsiedler in seiner Höhle sichtbar.[8]

Reinheit und Adel der Formen wetteifern mit vollendeter Anordnung, Lieblichkeit der Köpfe und Anmuth der Bewegungen, die Farben sind weich und schmelzend und schimmern in sonnigem Mittagsduft. — Diesem durch milde Reife und Abklärung ausgezeichneten Werke gegenüber trägt das zweite Stück, eine rabbinische Legende aus dem Leben des Moses, das Gepräge jugendlicherer Frische:

Florenz. Uffizien.

Auf seinem mit Marmor und Reliefschmuck ausgestatteten Throne sitzt Pharao inmitten des Hofstaates; zwei Engelknaben vor ihm reichen zwei mit Feuer und Gold gefüllte Schalen dem kleinen Moses dar, welcher, von seiner Mutter gehalten, zum Staunen der Versammelten mit den Flammen spielt; den Hintergrund bildet eine Waldlichtung, durch deren hohe Baumstämme und Geäst hindurch Dickicht und ferne Hügel sichtbar sind.[9]

Die Schärfe des Umrisses, die Gediegenheit der Farbenfläche, wie auch die hier und da etwas übermässige Geberdensprache und kantige Gewandung verrathen eine jüngere und noch nicht so fertige Hand, wie die Bellini's; auch die gelungensten Theile

[8] Florenz, Uffiz. N. 631, kl. Tafel in Oel, Fig. 1/6 lebensgr., sehr durch Abreibung und Uebermalung verdorben, der Himmel neu. Seit 1795 aus Poggio Imperiale übertragen.

[9] Florenz, Uffiz. N. 261, ebenfalls aus Poggio Imp. Leinw., kl. Fig. von ungefähr 1/8 Lebensgrösse. Der Gegenstand (vgl. M. Unger, Kritische Forschungen, Leipzig 1865 S. 5) ist der rabbinischen Bibel entlehnt.

lassen erkennen, dass der Künstler noch in der Entwickelung begriffen war; aber der waldgekrönte Grund, das zarte reichbelebte Laubgefieder, die Lichtflimmer zwischen den Zweigen und das Spiel der Schatten des hellbeleuchteten Buschwerkes, dessen Massen sich gegeneinander oder vom strahlenden Himmel abheben, endlich der blaue Bergzug, von welchem die vorderen Halden und Thürme sich so deutlich lostrennen, dies Alles verbunden mit dem heiteren Lichtglanz, den die Luft des Südens vom Regen abgeklärt ausstrahlt, ist mit feinstem Gefühl und liebevollster Durchführung veranschaulicht, wenn auch die höchste Harmonie und die zarte Gesammtstimmung, wie sie Bellini hervorgebracht haben würde, noch fehlt. Solche zauberhafte Eindrücke waren es, die Lomazzo im Sinn hatte, wenn er seiner Bewunderung für Giorgione Ausdruck gibt. Im Allgemeinen lobt er ihn um des kräftigen Lichtes, der Reflexe und der gebrochenen Fleischtöne willen, aber er vergisst nicht, das Geschick zu betonen, womit der Meister krystallhelles Wasser, Bäume und Thiere und alle Gegenstände der freien Natur behandelt, und im Hinweis auf die Elemente der reizvollen Wirkungen von Giorgione's Kunst wiederholt er nur in eingehenderer Weise die Meinung Vasari's.[10] Kann man auch die hier gemalte Oertlichkeit und ihre Gebäude nicht bestimmt nachweisen, so fühlt man sich doch an die Nachbarschaft von Castelfranco erinnert, mit deren landschaftlichen Motiven Giorgione nach Gefallen spielen mochte, wie etwa der Musiker sein Thema frei abwandelt. In der Behandlung der Staffage wie in der malerischen Empfindung erscheint er zwar unverkennbar bellinesk, aber sein Stil ist doch nicht unberührt von anderartigen Einflüssen. Glanz und Ebenmässigkeit des Fleisches, Fülle und Tiefe der Gewandfarben, die Glätte der Flächen und ihre gesättigte Behandlung, der einschneidende Umriss und die zähe Linienzeichnung in den Einzelheiten sind Merkmale des Bildes, welche mit Bellini nichts gemein haben, und wenn auch der Maler darnach gestrebt hat, den etwas derben Vortrag durch reichliche Anwendung gleichmässiger Lasuren und zarter Deck-

[10] vgl. Lomazzo, Trattato 228. 304. 434. 463 und besonders 474, ferner Vas. XIII. 19 und VII. 81.

mittel zu schmeidigen, so blickt immer noch ein Verfahren durch, welches im äusserlichen Process auf Antonello wird zurückgeführt werden dürfen.

Das Urtheil Salomons, das dritte dieser Bilder, ist ebenso wie sein Seitenstück, das Moses-Ordeal, durch Vorwiegen der Landschaft ausgezeichnet und entspricht ihm auch in der Gruppirung der Hauptfiguren:

Florenz. Uffizien.

Zur Rechten sieht man Salomo auf dem Throne, vor ihm Würdenträger, die beiden Mütter mit den Kindern und der Kriegsmann; das Buschwerk des Hintergrundes lässt zu den Seiten den Blick auf bewaldete Hügelzüge frei, welche mit jungen Bäumchen, Gebüsch, Thürmen und Häusern belebt sind.[11]

Der Ton ist hier lebhafter, Hintergrund und Staffage mannigfaltiger, die Gegensätze reicher, ohne dass der Schimmer der Vegetation grösser wäre, und das landschaftliche Motiv ist dasselbe, nur von anziehenderer Seite gesehen. Die Figuren jedoch sind sämmtlich minder gut gezeichnet und das ganze Bild hat durch Nachhilfen und moderne Abänderungen im Kostüm erheblich gelitten.

Von späterer Entstehung zwar, aber nicht minder erfreulich als Beispiel derselben Behandlungsweise, welche den eben beschriebenen kleinen Bildern der Uffizien den Stempel der Ursprünglichkeit gibt, ist die aus der Gallerie Fesch später in die Londoner Sammlung des Mr. Beaumont übergegangene „Geburt Christi.“:

London, Samml. Beaumont.

Unter einer von Epheu bewachsenen und mit Gräsern bedeckten Grotte, innerhalb welcher die Thiere zu sehen sind, kniet rechts die Jungfrau im Gebet vor dem Knaben, über ihr schweben fünf geflügelte Cherubköpfe, hinter einem Felsstück mit Ueberbleibseln einer Hürde der graubärtige Joseph in Gedanken ruhend, gegenüber links

---

[11] Florenz. Uffiz. N. 630. Holz, klein, wie N. 621 und ebenfalls aus Poggio Imperiale; das Bild ist ausgebessert und verändert; mehr oder weniger sind dadurch betroffen worden: die 3te Figur von links, ein Mann im Hut, Hand und Arm des Soldaten und das Kind in seiner Faust sowie das am Boden liegende, ferner das Kleid der stehenden Frau und der Mann im Hut zu ihrer Rechten, sodann das Gewand des Mannes, der unmittelbar rechts von diesen Beiden steht, und Theile der zwei Gestalten im Vordergrunde rechts; die Hüte im Bilde scheinen verhältnissmässig späte Zuthat; Hände und Füsse sämmtlicher Figuren zeigen Nachbesserungen.

zwei Hirten, welche im Hintergrunde nochmals erscheinen, wo sie die Botschaft des Engels hören, dahinter die Thürme, Bäume und Hügel, welche wieder an die Nachbarschaft von Castelfranco erinnern.[12]

Hier nun zeigt die Landschaft bei wesentlicher Uebereinstimmung mit denen der Florentiner Kabinetsbilder mehr Atmosphäre, Ueppigkeit und Reichthum der Gegenstände. Zwei lange Bäume durchschneiden den Plan; unter dem einen ist eine Bauerhütte angebracht, Felsen von weicher, duftiger Färbung, aus deren Spalten feingezeichnetes Grün emporwächst, Schilf und Kiess von durchsichtigem Ton beleben den Mittelgrund, die Ferne kahle Hügel vom Lichte des nahenden Abend angeglüht, der Häuser und Wachtthurm weiter vorn schon in seinen Dämmer zu hüllen beginnt. Eine reizvolle Wirkung macht der Gegensatz der vom warmen strohgelben Felde abgehobenen dunkelgefärbten Hirtenfiguren und der Hauptgestalten Maria und Joseph, welche die dunkle Masse der Felshöhen hinter sich haben. Die niedrige Sphäre des Lebens ist mit erstaunlicher Wahrheit wiedergegeben, ohne dass irgend ein gemeiner Zug begegnete. Obgleich die Hirten zerlumpte Kleider und zerrissene Schuhe tragen, ist in der Gesammtbehandlung und in dem an Antonello's leuchtenden Schmelz erinnernden anmuthigen und heiter bunten Ton ein Zauber der Harmonie und des Glückes ausgegossen. Wenn das Bild auch in manchen Theilen den Zusammenhang mit Bellini's Vorbildern nicht verleugnet, zeigt es auf der anderen Seite sowohl in der geschmeidigen Rundung, welche die Bewegungen im Allgemeinen haben, wie auch in der weichen, fleischigeren Behandlung der Hauptfiguren Neigung zu Palma's Stil; in der Behandlung offenbart sich grössere Kraft, bessere Anordnung, mehr Breite, reichere Anwendung von Hell-

---

[12] London, Piccadilly, Samml. Beaumont, Holz, h. 3 F. 6, die Figuren doppelt so gross wie auf den Bildern der Uffizien. Das Londoner Stück entspricht in Grösse und Gegenstand einem als Giorgione aufgeführten Bilde der ehemaligen Sammlung König Jakobs II. vgl. Bathol's Katalog. Die Tafel hat einen waagrechten Sprung, welcher dicht über Maria durch das Gesicht des sich beugenden Schäfers geht, der Kopf Maria's ist ein wenig abgeputzt. Ein Theil des Bildes — Maria, Joseph, das Kind und einen knieenden Hirten umfassend — findet sich auf einer Zeichnung unter Carpaccio's Namen in der Samml. der Königin von England in Windsor wieder ($7^3/_4$ zu 8 Zoll).

dunkel verbunden mit feinerer Farbenmischung und zarterem Lasurverfahren.

Aehnlich wie hier tritt uns die Verbindung bellinesker und palmesker Züge mit zarter Anmuth und reizvoller Farbe auf dem Epiphanienbilde der Sammlung Sir William Miles in Leigh Court entgegen, wo die Jungfrau zur Linken unter dem Dach der verfallenen Hütte dargestellt ist, wie sie die Huldigung der Könige empfängt, die mit ihrem Gefolge ehrfurchtsvollen Abstand halten.[13] Dieses mit allen Vorzügen malerischer Schönheit in Gruppenbau, Farbe und Kostümbehandlung ausgestattete Werk geht zwar gemeinhin unter Giovanni Bellini's Namen, verdient aber mit den soeben charakterisirten Meisterstücken aus Giorgione's früherer Zeit auf eine Stufe gestellt zu werden.

Leigh Court, Sml. Miles.

Die Berechtigung, alle die angeführten Bilder in diejenige Kategorie zu setzen, welche Vasari ganz allgemein als „Madonnen" aus dem Beginn der Wirksamkeit Giorgione's in Venedig anführt[14], beruht bei dem völligen Mangel an bestimmten Nachweisen allerdings nur darauf, dass wir hier den Stil vor uns sehen, den die Kunstschriftsteller von jeher als Giorgione's Eigenthümlichkeit bezeichnet haben, dass ferner die hervorragendsten Züge mit solchen Bildern zusammentreffen, welche von den ältesten Gewährsmännern ihm zugesprochen sind, und endlich dass die landschaftliche Scenerie auf allen diesen Gemälden sich ähnelt und ihr Vorbild in der Natur seines Heimathsortes hat.

Dort gewinnen wir auch zuerst festeren Boden für die Erkenntniss seines Stils. Unter allen Werken, welche von Alters her als unbezweifelte Leistungen Giorgione's angesehen worden sind, gebührt dem Altarbilde der Madonna mit den H. Franciskus und Liberale in der Kirche zu Castelfranco die erste Stelle. Tuzio Costanzo, den wir am Beginn des 16. Jahrhunderts in der Vaterstadt Giorgione's Hof halten sehen, war einer der Günst-

[13] Leigh Court bei Bristol, bei Baronet W. Miles, Holz, h. 1 F., br. 2 F. 8½, die Könige mit ihrem Gefolge nehmen die Mitte ein, hinter ihnen 2 Diener mit den Pferden stehend. Der Kopf des Jünglings, welcher hinter den beiden Königen kniet, und die Köpfe zweier Kinder im tieferen Grunde sind nachgebessert.

[14] Vasari VII, 82.



Madonna mit Franciscus und Liberale.

linge Fortuna's, der das Glück, was er im Kriege gemacht, daheim mit Musse geniessen konnte. Für ihn war Castelfranco nicht blos als Wohnsitz seiner Ahnen, sondern auch deshalb heimisch, weil es nicht fern lag von der Residenz seiner Lehnsfürstin der Königin Cornara, die er aus Cypern heimbegleitet hatte. Sein Geschäft als Freiwerber und Feldhauptmann war jetzt auf seinen Sohn Matteo übergegangen, der mit 50 Lanzen im Dienste der Venezianischen Republik stand; aber das Glück, das dem Vater gelächelt, wendete ihm den Rücken; er starb im Jahre 1504 in der Blüthe der Jugend zu Ravenna, und der Vater liess seinen Leichnam einbalsamiren und in der Familienkapelle beisetzen. Nun wird berichtet, Giorgione sei infolge dieses traurigen Ereignisses herbeigezogen worden, um die Kapelle mit Wandbildern und einem Altarstück zu schmücken, aber wir zweifeln, dass die Ausmalung der Costanzo-Kapelle erst nach der Zeit geschehen sei, welche durch den frühen Tod Matteo's bestimmt wird, da dessen Bestattung innerhalb jenes Heiligthums wohl frühere Vollendung desselben voraussetzen lässt. Durch den Abbruch der Kirche, in welcher Giorgione gemalt hat, ist die Schwierigkeit der Zeitbestimmung noch grösser geworden. Das ehemalige Altarbild, welches jetzt im Chor der neuen Kirche aufgehängt ist, trägt keine Inschrift, aber historische Zeugnisse und örtliche Berichte weisen es übereinstimmend dem Giorgione zu, dessen Jugendstil wir hier vertreten sehen, wie es auch besonders in der Behandlung und im Landschaftlichen gewisse Berührungspunkte mit den kleineren und noch malerischer gehaltenen Compositionen hat, von welchen zuvor die Rede war. In den allgemeinen Formen der als heilige Conversationen bezeichneten Gruppenbilder offenbart sich hier eine ganz ursprüngliche Grösse, Tiefe und Schönheit der Empfindung:

Auf einer Flur von gewürfelten Marmorplatten erhebt sich der an den Unterbau venezianischer Glockenthürme erinnernde Sockel eines über den Bildrand aufragend zu denkenden steinernen Thrones; auf seiner Höhe sitzt Maria, eine schlanke Jungfrauengestalt in grünem gürtellosen Kleid, den rothen Mantel um die Schulter und über den Schooss geworfen, das dunkelblonde Haar mit weissem Kopftuch bedeckt; sie hat die Augen niedergeschlagen, die linke Hand liegt Castelfranco Pfarrkirche.

Castelfranco. unbeschäftigt auf der Steinlehne ihres Sitzes, die rechte umfasst mit lockerer Bewegung den rothblonden krausköpfigen Knaben, der nachlässig und in etwas müder Haltung, das eine Händchen ein wenig hebend, den Blick ebenfalls abwärts gewandt, halb sitzend, halb lehnend auf ihrem rechten Knie ruht; Thronlehne, Sitz und Sockel, an dessen Unterbau das Wappen der Costanzi eingehauen ist, sind mit reich gemusterten orientalischen Teppichen behangen. Vor dem Thronbau, der hinten durch eine mit dunklem Purpur bekleidete Schranke geschlossen ist, steht rechts, den Blick zum Beschauer gewendet, die Rechte auf die Brust gelegt, die Linke wie zum Grusse leicht erhebend, der hl. Franciskus, jugendlich und bartlos, das Haupt mit der Kappe leicht bedeckt, ihm gegenüber zur Linken der hl. Liberale, ebenfalls Jüngling und ohne Bart, den linken Fuss auf die niedrige Schwelle des Thronflures setzend, in der ruhig herabfallenden Rechten die Handschuhe haltend, die Linke auf den Schaft der Standarte gelegt, welche hoch über seine Schulter ins Bild hinaufragend eine Fahne mit weissem Kreuz in rothem Felde trägt; er ist von Kopf zum Fuss in glatten polirten Stahlharnisch gekleidet, trägt das Schwert angekettet an der Hüfte und schaut gleich seinem Nebenmann nach aussen. Ueber die Häupter der Heiligen und über die Schranke hinweg, welche den heiligen Bezirk einfasst, blickt man auf weiträumige Landschaft hinaus, deren Mittelgrund eine mit Buschwerk umsäumte Parkfläche bildet, von Pfaden durchzogen, auf welchen zwei kleine Ritterfiguren sichtbar sind; links führt der Weg einen Hügel hinan, hinter welchem sich Häuser, Thürme und Zinnen einer mittelalterlichen Stadt in das Bild schieben; auf der anderen Seite treten hinter zarten Bäumen zwei inselartige Berge hervor, an deren Saum ein Tempel und Reste antiken Gemäuers sich erheben; der tiefere Hintergrund wird fast in ganzer Breite vom Spiegel eines Sees eingenommen, dessen lichter Horizont mit klarem abendlichen Himmel zusammenfliesst; nur am linken Rande über der Stadt zieht eine Wetterwolke auf.[15]

---

[15] Castelfranco, Pfarrkirche S. Maria e Liberale, Holz, h. 2,0, br. 1,52, die Figuren höchstens 3/4 lebensgross. Das Bild ist zu verschiedenen Zeiten aufgefrischt und übermalt worden; zuerst von dem Venezianer Pietro Vecchia, dann von Melchiore Melchiori und Ridolfo Manzoni aus Castelfranco, von einem Antonio Medi, dem Neapolit. Aniano Balzafiori, und dem Venezianer Gius. Gallo Lorenzi, der sich soweit verstieg, dem heil. Liberale einen Bart zu malen. Diese Unbill und überhaupt die meisten älteren Retouchen beseitigte Paolo Fabris, jedoch zeigt die Farbenfläche noch zahlreiche Spuren der Mishandlung, ist an vielen Stellen stark verrieben und an andern, z. B. in den dunkleren Theilen des Gesichtes des heil. Liberale, an Stirn und Haar der Jungfrau, an den Händen des Franciskus und in der Landschaft sind offenbare Uebermalungen stehen geblieben; oberhalb des Kopfes des Franciskus ist ein Stück Farbe abgeschorft. Das Wappen der Costanzi, welches am Sockel des Thrones in ein Medaillon eingelassen ist, zeigt einen ovalen schwarzgrünen Schild mit rothem Querbalken, im unteren Felde sechs goldene Rippen paarweis wagerecht geordnet, im oberen einen aufrecht stehenden Löwen. Die Aufschrift der Rückseite ist gelegentlich der vor-

Anordnung, Ausdruck und Farbe vereinigen sich zu einer Gesammtwirkung von feierlichem Adel und seelenvoller Innigkeit. Der Augenpunkt ist ungewöhnlich hoch genommen, um der Composition gleichsam freieres Ausathmen zu lassen und den Blick des Beschauers auf die Hauptgruppe in der Höhe zu lenken. In ihr klingen zartes Formgefühl, keusche Anmuth der Geberden und feine Farbenstimmung wundervoll zusammen. Maria scheint wie träumend entrückt, weder des Kindes in ihrem Schoosse noch der Heiligen zu ihren Füssen gewahr, das Haupt mit einem aus jungfräulicher Scheu und Verlegenheit gemischten Ausdruck sanft geneigt, der Jesusknabe halbschlummernd, und dennoch die Gruppe als solche von monumentalem Lineament und von einfach grosser Gewandung umflossen, in mildstrahlendem Licht massig schattirt und mit reichem Helldunkel erfüllt, durch die Farbenpracht des umgebenden Teppich-Schmuckes, der die Stelle der Heiligenscheine würdig vertritt, und durch die ernste Anmuth der hereinleuchtenden Landschaft geheimnissvoll gehoben. Ergreifend wirkt der Gegensatz der unteren Figuren, die von niedrigerem Standpunkte gesehen, ohne Verkürzung gezeichnet sind; jeder selbständig und ohne äussere Beziehung zu dem heil. Bild in der Höhe, das tief in ihrer Seele lebt, stehen sie gleich Wächtern des Grales da, der Ritter frank und sicher im ganzen Reiz fast mädchenhafter Schönheit, der Mönch in Demuth bewegt von dem Wunder, was an ihm geschehen ist — zwei Charaktere der anziehendsten Art, so einfach wie sprechend behandelt: Jünglinge beide, der Eine zu heiligem Minnedienst gewappnet, der Andere ein Sinnbild geistiger Selbstopferung. Mit feinem Takte

---

letzten durch Lorenzi vorgenommenen Restauration, bei welcher die Fugen der Tafel ausgebessert wurden, verschwunden (vgl. Tescari, Nozze Puppati-Fabeni S. 9). Der an der Thronlehne befestigte Teppich zeigt dunkelblau und goldenes blumiges Muster auf weissem Grund, der untere Gold und Schwarz auf Graugrün. Das Bild, jetzt ziemlich hoch an der linken Wand des Chores aufgehängt, wird erwähnt von Monconys in dem Tagebuch seiner italienischen Reise vom J. 1664, woselbst die Ritterfigur als Mauritius bezeichnet ist (s. P. Lacroix, Annuaire des artistes, Paris 3. Année 1862, S. 259) s. auch Mündler, Beiträge S. 53 u. die Beschreibung von H. Reinhart in der Zeitschr. f. Bild. Kunst I, S. 250, der den Liberale für einen heil. Georg hält, ebenso wie Ridolfi I, 123. — Eine Copie der Figur des Liberale auf dem Bilde in Castelfranco mit landschaftlichem Hintergrund befindet sich in Stafford-House (s. Waagen, Treasures II, 59).

hat der Künstler diese Figuren vermöge des Schwarz, das beide kleidet, durch Farbengleichklang einander genähert und sie durch dasselbe Mittel zugleich dem Hauptgegenstande der Darstellung untergeordnet. — Die Zeichnung ist in allen Theilen graziös und zart, auffällig vielleicht durch Kleinheit und Zierlichkeit der Gesichtszüge aller Figuren, die Fleischtheile an den unberührten Stellen klar und breit modellirt, durch Lasuren und Nachhilfen letzter Hand gekräftigt, die Halbtöne kühl und weich, die Schatten durchsichtig, die Gewandfärbung im Allgemeinen satt und voll, an einzelnen Stellen von blendender Glätte. Besonders meisterhaft sind die Stahlrüstung des heil. Liberale und der Teppichschmuck des Thrones ausgeführt. Ueberaus wirksam ist die Lichtführung; während der obere Theil des Bildes, die Madonna und der landschaftliche Hintergrund, in mildem Abendstrahle schwimmen, umfängt die unteren Figuren schon beginnende Dämmerung, obgleich die Schlagschatten, die nach links fallen, sich noch kräftig auf dem lichten Boden abzeichnen. Vereint mit künstlerischer Weisheit der Darstellung und edler Einfalt der Auffassung, die zusammenwirkend den Eindruck genialer Naivetät hervorrufen, ist es die Mystik der Abendstunde, die dem Bilde bezaubernde Weihe gibt.

Wie das Werk vor uns steht, könnte es gar wohl in einem venezianischen Atelier entworfen und ausgeführt worden sein, jedoch die Wandmalereien in der Costanzo-Kapelle zogen Giorgione nach Castelfranco. Das Gemälde selbst schweigt gänzlich über seine Herkunft. Aber bis vor nicht langer Zeit standen auf der Rückseite der Tafel mit Rothstift angeschrieben die Verse:

Vieni o Cecilia
Vieni t'affretta
Il tuo t'aspetta
Giorgio . . .

Zwischen diesen Zeilen hat man die Bestätigung des üblen Leumundes lesen wollen, der dem Giorgione wegen seiner Schwäche gegen das weibliche Geschlecht anhaftete, und in der dort angerufenen Cäcilia wollte man die Geliebte wiedererkennen, deren Untreue ihm angeblich das Herz gebrochen hat. Gewiss reizt Giorgione

durch den novellenhaften Charakter vieler seiner Bilder auch zu novellistischer Ausdeutung der wenigen Spuren, die von seinem menschlichen Dasein auf uns gekommen sind. Die Inschrift mag dem Mädchen gegolten haben, das er als Modell zu seiner Madonna benutzte, und die Wiederkehr ähnlicher Züge, wie diese hochgewachsene, reizende Gestalt sie zeigt, lassen ein innigeres Verhältniss zwischen dem Urbild und dem Künstler vermuthen; sicher aber ist nur soviel, dass Giorgione, wie alle Venezianer, bei seiner Darstellung die Natur unmittelbar verwendet hat, und diese Beobachtung, weit entfernt seinen Schöpfungen zu schaden, steigert vielmehr ihre Anziehungskraft, da wir in seinen Gebilden nicht leere Visionen, sondern die mit dem Auge des Dichters erschaute und verklärte Schönheit des Wirklichen erkennen. Ueberdies fehlt es nicht an äusserlichen Grundlagen für die Annahme, dass Giorgione auch zu den Nebenfiguren unseres Bildes lebendige Modelle unmittelbar benutzt hat.

Das wichtigste Beweisstück ist die Existenz der in Oel gemalten Originalskizze zu der Gestalt des hl. Liberale, welche sich in der National-Gallerie zu London befindet.[16] Verschiedentlich sind die beiden unteren Figuren für Bildnisse des Giorgione selbst und seines Bruders erklärt worden, andrerseits erblickte man in dem ritterlichen Heiligen das Portrait des Matteo Costanzo, und diese Annahme bestätigt sich. Die kleine Studie in London, London, Nat.-Gall. kräftig und geistreich entworfen und von so schlichter Schönheit der Ausführung, dass sie lange Zeit für Rafael's Werk gegolten hat, ist wahrscheinlich direkt nach dem jugendlichen Condottiere

[16] London, Nat.-Gall. N. 269. Holz. h. 1 F. 3½, br. 10¾ Z. Der Ritter ist baarhäuptig und schlägt die Augen nieder, die rechte Hand leer, auf dem dunklen Hintergr. ist rechts ein brauner Vorhang angebracht; Gesicht und Haar sind fleckig und aufgefrischt, ein Stück der Rüstung in der Nähe der rechten Hand übermalt. Mariette, welcher das Bild zuerst besass, weist in einer handschriftlichen Bemerkung, welche sich auf der Rückseite der Tafel befindet, ebenfalls auf die Aehnlichkeit mit der Figur in Castelfranco hin, in der er ein Portrait des Gaston de Foix vermuthete; später in der Samml. des Mr. Benjamin West und Samuel Rogers wurde das Bild von Letzterem der Nat.-Gall. vermacht. Eine Radirung gibt die Zeitschrift Portfolio, März 1875. — Der aus der alten Kirche in Castelfranco an die Wand des dortigen Friedhofes versetzte Grabstein stellt den Matteo Costanzo genau in der Rüstung des Liberale auf dem Altarbild und in der londoner Skizze dar, jedoch liegt hier der Helm, welcher übrigens dem Vorbilde in Castelfranco entspricht, am Boden.

genommen. Sie entspricht fast vollständig der in Stein gehauenen Ritterfigur, welche sich noch auf dem Friedhofe in Castelfranco befindet und vermuthlich zum Grabmal des Matteo Costanzo gehört hat: Sie zeigt den jungen Helden genau in der Stellung des Liberale auf unserem Altarbild, jedoch baarhäuptig, von feinlockigem dichten Haupthaar umwallt, den Blick zu Boden gewandt, die Linke liegt auf dem Lanzenschaft, die Rechte hängt unbeschäftigt herab, das lange Schwert ist in der Hüfte angekettet, — eine meisterhafte Wiedergabe der unmittelbaren Erscheinung, voll gewinnender Sanftheit der Farbe, Grösse und Freiheit der Haltung und von ausserordentlichem Geschick in der Behandlung der glitzernden Silberrüstung mit ihren mannigfaltigen Reflexen; nur ist leider auch dieses überaus liebenswürdige Werk nicht unangetastet geblieben.

Nach sehr verbreiteter und oft ausgesprochener Ansicht übte Giorgione einen merklichen Einfluss auf die letzte Phase in Giovanni Bellini's malerischer Entwickelung aus. Hat man die Madonna von Castelfranco vor 1504 zu setzen, so ist sie in der That dem Meisterwerke Bellini's, der Madonna mit Heiligen in S. Zaccaria zu Venedig, vorhergegangen, und schon in jenem Werke sind in hohem Grade die künstlerischen Merkmale vereinigt, welche wir als eigenthümlich giorgionesk zu bezeichnen gewohnt sind. Auf späterer Stufe, wie sie z. B. durch das Conzert in der Gall. Pitti charakterisirt wird, erreicht Giorgione weit grössere Freiheit der Behandlung als in Castelfranco, aber damals hatte er Bellini's spätere Entfaltung vor Augen gehabt und war ihm darin ebenso gefolgt wie zuvor. Dass sein Stil in der Zeit der Entstehung des Altarbildes zu Castelfranco das Gepräge des 16. Jahrhunderts trägt und schon von der Freiheit der jüngeren Schule angeweht ist, kann nicht verwundern, allein es hat nebenbei Züge an sich, welche an die frühesten Berührungen zwischen Schüler und Lehrer erinnern. Unwillkürlich vergleicht man die Franciskusfigur in Castelfranco mit dem älteren Seitenstück auf Bellini's Altarbilde für San Giobbe, die demselben durchaus entspricht[17], und dort

[17] Jetzt Venedig, Akad. N. 38 (vgl. Band V, S. 162); der Franciskus, wel-

nehmen wir in der Glättung der Oberflächen, in der sauberen Vollendung der Umrisse und in der kräftigen Betonung, welche hier und da dem Schatten des Gewandes gegeben ist, die Nachwirkung von Antonello's Vortragsweise wahr.

Noch heute ist eine auf Giorgione zurückgehende Ueberlieferung in Castelfranco lebendig und bezeichnet allerlei Ueberbleibsel von seiner Hand.[18] Das Gebäude, welches uns hier als sein Geburtshaus gezeigt wird, kann der Geschichtsforscher nur mit Misstrauen betrachten.[19] Ein anderes, worin Giorgione bei seinem Aufenthalt in der Stadt in der Regel gewohnt haben soll, steht an dem Platz links von der Pfarrkirche. Die Inneneinrichtung hat zwar den neuen Wohnungsbedürfnissen weichen müssen, aber es sind noch einige interessante Bilderreste an den Wänden übrig geblieben. Längs der ehemals einem grossen Saale ange- Castelfranco Hausdekor. hörigen Decke liefen (jetzt zum grossen Theil abgenommen) Friese von Medaillons mit Köpfen von Kaisern und Philosophen, ferner Gorgonenhäupter, Schädel, Sanduhren, Masken und Täfelchen mit lateinischen Densprüchen, ferner Helme, Schilder und Wappen, Büchergestelle, Staffeleien, Malergeräth, Zirkel und Winkelmaass, astronomische Instrumente, Thierkreiszeichen, Cymbeln, Geigen und Harfen, alles auf leicht getöntem Grund in Deckfarbe hingeworfen, mit kräftigen Lichtern und schraffirten Schatten in Wirkung gesetzt, keck und mit einer Handfertigkeit behandelt, die viel von Giorgione's Geiste an sich hat.[20] In dem ehemaligen

cher die Wunden zeigt, ist das genaue Vorbild desjenigen in Castelfranco, nach der andern Seite gewandt; der Unterschied bei Giorgione besteht wesentlich in der diskretern Behandlung des Motives.

[18] Im Hause des Dr. Luigi Tescari in Castelfranco ein Oelgemälde auf Leinwand, Maria mit dem Kinde, angeblich Originalskizze zu der Gruppe des Altarbildes, steht weit unter Giorgione und scheint eine modernere Copie darnach, die an die Manier des Pietro della Vecchia erinnert (vgl. Nozze Puppati-Fabeni S. 11). — Ebenda befindet sich die Halbfigur einer Dame in blondem Haar, welches kranzartig um den Kopf gebunden ist, 3/4 nach links in Galakleid, mit blossem Hals, schwarzem Spenser und grünlich geschlitzten seidenen Puffärmeln, die rechte Hand auf ein Buch gelegt, Hintergr. dunkelbraun. (Leinw., Oel, h. 0,38, br. 0,35), ehemals im Besitz der Familie des Almerigo de Castellis. Das Bild, von vielen Autoritäten für Giorgione's Werk erklärt, rechtfertigt diese Benennung einigermaassen: die Farbe ist etwas verrieben und durch neue Firnissüberzüge verändert: die Ausführung hat einen Anflug von bellineskem Stil und die Naturwiedergabe ist getreu (s. Nozze Puppati-Fab. a. a. O.).

[19] Es befindet sich nahe dem Hause der weil. Residenz der Costanzi, und ist ganz neu.

[20] Jetzt Casa Pellizzari benannt. Die

Castelfranco Hausdekor.

Palast der Costanzi sucht man dagegen vergebens nach künstlerischen Erinnerungen ähnlicher Art. Nur das möglicherweise von Giorgione gemalte Wappen des Tuzio an einer Wand im Hofe spricht noch von dem einstigen Hofhalt des Rittergeschlechtes; die Räume aber, in denen der berühmte Condottiere gewohnt hat, sind jetzt zum Spielplatz der Kinder geworden.[21] Sonstige Haus-Dekorationen in Castelfranco verdanken nur der Pietät des Ortes für den grossen Landsmann die Ehre, mit ihm in Verbindung gebracht zu werden.[22]

Als Giorgione seine Thätigkeit in Venedig wieder aufnahm, scheint er nur mit Gegenständen beschäftigt gewesen zu sein, welche ausserhalb des religiösen Ideenkreises lagen. In Bildern wie „die drei Astrologen“ und die sogenannte „Famiglia di Giorgione“ lernen wir prägnante Beispiele nicht blos der gedanken- und stimmungsvollen Darstellungen seiner Wahl, sondern auch einer Behandlungsweise kennen, welche darauf ausgeht, der landschaftlichen Ausstattung ein bedeutendes und sogar überwiegendes Interesse einzuräumen. Beide Stücke bildeten schon zu Anfang des 16. Jahrh. geschätzte Bestandtheile venezianischer Sammlungen. Während der Anonymus des Morelli das letztere i. J. 1530 im Hause des Gabriel Vendramin zu S. Fosca beschreibt, erwähnt er das andere 1525 bei Taddeo Contarini. Dasselbe kam später in den Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm nach Brüssel und befindet sich jetzt in der Gall. des Belvedere in Wien:

Wien, Belvedere.

In einem Waldsaum, der mit der benachbarten Dorfkirche und Mühle schon im Abendschatten liegend Bäume und Gebüsch in den noch von der Sonne beleuchteten Himmel streckt und den Blick auf

---

Friesmalereien sind mit Ausnahme eines Medaillons, welches ein Kaiserprofil enthält, meist nach der Casa Tescari übertragen, andere, von dem Restaurator Lorenzi abgenommen, befinden sich an den Wänden des Oberstockes. Der giorgioneske Geist liegt nicht blos im Vortrag, sondern auch in den Gegenständen. Wir finden wiederholt bei Giorgione solche turbantragende Astrologen und solche Sibyllengestalten wie sie hier begegnen.

[21] Das Haus der Costanzi befindet sich im Vicolo del Paradiso; das Familienwappen ist hoch innerhalb eines Giebelfeldes im Hofraum angebracht.

[22] Wir erwähnen: an Casa Bovolini, links vom Thore nach Treviso, Via Bastia N. 570 die mit Jagdscenen und Herkulesthaten (Tod des Antäus und Löwenerwürgung) geschmückte Front, ärmliche Zeichnungen in der Art der geringsten, die wir früher in Treviso und Spilimberg aufgeführt haben. Vgl. Nozze Puppati-Fabeni S. 7 und Melchiorri.

die erhellten Hügel in der Ferne freilässt, sind drei an Jahren und Erscheinung sehr verschiedene Männer anscheinend mit astronomischen Aufgaben beschäftigt: der Eine, jugendlich, sitzt am Abhang des Gehölzes und betrachtet mit Zirkel und Quadranten in der Hand die untergehende Sonnenscheibe, von der noch ein Stück hinter dem Felsen im linken Mittelgrunde hervorschaut; die beiden Anderen weit vorn sind im Gespräch begriffen: der mittlere, ein bärtiger Mann in orientalischem Kaftan und Turbanfess, schreitet vorwärts, die rechte Hand im Gürtel, die linke mit leise abwehrender Bewegung erhebend nach dem Dritten zu, einem Greis in vollem Silberbart, welcher in weite Gewänder mit Kopftuch gekleidet das Ausseln eines Magiers hat und eine aufgerollte Sternenkarte und Zirkel in den Händen haltend den Nebenmann ernst betrachtet.[23]

Der Sinn dieses Bildes ist sehr verschieden aufgefasst worden. Man hat in den drei Männern Chaldäer, Astrologen oder einfach Mathematiker und Feldmesser sehen wollen; wichtiger scheint, dass in ihnen drei Lebensalter dargestellt sind. Des Künstlers Meinung mag vielleicht gewesen sein, diese in ihrem Verhalten zu einem wissenschaftlichen Problem zu charakterisiren — sei dies nun das Licht, der Lauf oder die Entfernung der Sonne: der jüngste geht frisch ans Werk „mit Hebel und mit Schrauben“, der Mann vertritt die Skepsis, die da weiss, dass sie Nichts wissen kann, der Greis vertieft sich in den mystischen Zusammenhang der Dinge im Grossen. Landschaft und Beleuchtung wirken desto verständlicher auf Gemüth und Sinne; die Vegetation mit ihren theils frisch grünen, theils schon herbstlich gebräunten Tönen, der Schmelz des Abendlichtes, das durch graues Gewölk gedämpft sich über den Hintergrund ergiesst und durch die Aeste des Waldes zittert, strömen erquickliche Ruhe aus und die meisterliche, wenn auch durch Nachdunkeln etwas geschädigte Farbencomposition

---

[23] Wien, Belvedere, Leinw. h. 3' 10'', br. 4' 5 1/2'', die Fig. ungefähr 1/3 lebensgross, durch Einfluss der Zeit und des Firnisses an manchen Stellen verdunkelt und der Leuchtkraft beraubt. Vgl. darüber Anon. d. Mor. S. 64 (wo die angebliche Vollendung des Bildes durch Seb. del Piombo erwähnt wird, welche dazu geführt hat, dasselbe in die letzte Zeit Giorgione's zu setzen) und Albr. Kraft's hist. krit. Katal. der k. k. Gem.-Gall., Wien 1854 S. 13, sowie Waagen, Kunstdenkmäler in Wien S. 46. 47. Der Jüngling trägt gelbes Wamms mit weissen Aermeln und grünem Mantel, der Mann rothen Rock mit grünem Unterkleid, weissen Gürtel und purpurgrauen Kragen nebst rothem Fess mit weissem Turban, der Greis braunviolette Tunika mit ambragelbem Mantel.

des Ganzen erinnert an das früher beschriebene Bild der Geburt Christi in der Sammlung Beaumont. Die Formen sind kräftig behandelt, die Zeichnung rein, die Farben im Einzelnen trotz vollen Saftes und kräftiger Abstimmung zart gemischt, der Fleischton von mässigem Impasto in Duft getaucht und mittels feiner Lasuren zu goldig leuchtender Tiefe gesteigert. Die Harmonie und Klarheit des Geschmacks, welche in der Gesammthaltung herrschen, kehren auch in der einfach würdigen Charakteristik der Figuren, im Ausdruck der Geberden und in der Fertigkeit des Vortrags wieder. Wir sehen die mit neuem Leben erfrischte Kunst Bellini's vor uns, wie sie Giorgione's Technik vertritt. Zu der verbreiteten Annahme, dass das Bild von Sebastian del Piombo vollendet worden sei, ist nach unserer Beobachtung kein Grund vorhanden.

In all seiner Einfachheit weit geheimnissvoller ist das zweite Werk, welches der Sammlung Manfrin in Venedig angehört. Hier haben wir eine jener Compositionen, welche den Beschauer darüber in Zweifel lassen, ob die Landschaft um der Figuren willen oder ob die Figuren der Landschaft zu Liebe erfunden sind und welche schon durch diese künstlerische Doppelnatur eigenthümlich anziehen:

Venedig, Samml. Manfrin.

Am Ufer eines Baches, welcher die Mitte des Bildes durchschneidend an Ruinen vorüber in die grössere Wasserfläche des Hintergrundes sich ergiesst, sieht man rechts auf rasigem Hügel unterm Schutze dichten Gebüsches ein junges Weib sitzen, das anscheinend soeben dem Bade entstiegen nur mit einem Tuch um Kopf und Schulter bekleidet, einem vor ihr stehenden kleinen Knaben, den sie mit dem Arm umschlungen hat, die Brust reicht und dabei ernst nach aussen schaut. Auf der gegenüberliegenden Seite des Wassers, aber näher im Vordergrund steht ein Jüngling in dunkel lockigem Haar; halb rittermässig halb schäferartig gekleidet, mit offenem Wamms und Kniehosen, lehnt er sich, die Linke frank in die Seite gestemmt, an seinen Stab, den er mit der ausgestreckten Rechten hält und lässt den Blick scheinbar ziellos ins Weite schweifen. Den Mittelgrund engen die Wipfel des Haines ein, hinter welchem sich links die steilen Ufer des Flusses fortsetzen; über diesen führt in der Ferne eine Brücke zu der Stadt hinüber, in deren stattlichen Gebäuden, Wachtthürmen und Mauerzinnen man wieder das Vorbild von Castelfranco erkennt. Hinter der Stadt zieht ein den ganzen Himmel mit bleierner



„La famiglia di Giorgione.“

Oelgemälde Giorgione's in der Sammlung Giovanelli (früher in der Gallerie Manfrin) in Venedig.

Dämmerung überspannendes Gewitter auf und der erste Blitz zuckt nieder.[24]

Ohne Zweifel verbirgt sich in dem scheinbar harmlosen Naturgemälde eine tiefere Meinung, vielleicht tragischer Inhalt. Die herkömmliche Bezeichnug desselben als „Famiglia di Giorgione“ verräth schon, dass man ein gemaltes Bekenntniss des Künstlers vor sich zu haben glaubte, zu welchem jedoch der eigentliche Schlüssel fehlt, auch wenn man in dem stattlichen Jüngling Giorgione selbst und in der schon ein wenig verblühten weiblichen Gestalt, an der man eine gewisse Modellverwandtschaft mit der Madonna zu Castelfranco erkennen mag, seine Geliebte vermuthet. Als malerisches Werk charakterisirt es die feine lyrische Empfindung des Meisters in neuer Form. Ländlicher Frieden ruht auf der Gruppe und der Scenerie des Vordergrundes. Heiter spielt die Sonne auf dem saftigen Wiesenplan, der, von schlanken Bäumen halb umschlossen, ein lauschiges Plätzchen bildet, recht angethan, um glückliche Menschen vor den Augen der Welt zu bergen; man wähnt das Gemurmel des Baches, das Rauschen der Bäume zu hören, und die Gestalten, welche die Fläche beleben, stimmen, einzeln betrachtet, anmuthig genug in den beschaulichen Ton des Ganzen ein. Aber wie die Beziehungslosigkeit und der Abstand, der sie trennt, innere Entfremdung anzudeuten scheinen, so droht der Ruhe der Natur gewaltsame Störung. Noch leuchtet das Tageslicht von den Mauern im Mittelgrunde wieder, allein die Schwüle wächst und das Unwetter ist schon herauf. Der Feinheit der Aufgabe, die mit dem ganzen Natursinn Giorgione's gelöst ist, entsprechen die angewandten Mittel. Vielleicht kein zweites Bild des Meisters zeigt so viel Geschick in der Mannigfaltigkeit der Behandlung und in der Abtönung der

[24] Venedig, Gallerie Manfrin N. 34, Leinw. h. 0,78, br. 0,72, vgl. darüber Anon. d. Mor. S. 80, wo das Bild als „paesetto con la tempesta, con la cingara e soldato“ bezeichnet wird, und den Aufsatz von Reinhart in der Zeitschr. f. bild. Kunst. I. Die Farbenfläche hat erheblich durch Abreibungen und Uebermalungen gelitten, erstere, welche z. B. an der dunkelrothen Jacke des Jünglings die kalte Untermalung und die warmen Lasuren erkennen lassen, sind besonders an den Fleischtheilen bemerklich, letztere an Haar und Stirn des Mannes und am Kopfe der Frau, das Wasser im Vordergrund ist durch Nachbesserung verschwärzt.

Pläne. Im Vordergrund herrscht die klarste Bezeichnung der Einzelheiten und Schwung des Vortrags, nach dem Hintergrunde zu verschwimmt die Luft in bald dichteren, bald dünneren Schichten über der Landschaft. Mit grosser Gewandheit weiss Giorgione leuchtende Wirkung mittelst glänzender Lasuren auf neutraler Untermalung zu erreichen, wenn auch dieses Verfahren nur an solchen Stellen deutlich wird, welche durch Abreibung gelitten haben. Sie beweisen zugleich, wie tief der Meister nicht blos in die Malerpraxis überhaupt, sondern in die specifische Methode der Venezianer eingeweiht war, und gleichzeitig muss man die Art und Weise bewundern, wie er seine Mittel zu verheimlichen verstand, denn so kunstvoll dieser Vortrag ist, so schlicht und ursprünglich nimmt er sich aus.

Im technischen Verfahren diesen Bildern zwar verwandt, aber fertiger behandelt und in Linienführung und Maasstab abweichend ist das nicht ganz vollendete „Urtheil Salomo's" in der Gall. zu Kingston Lacy. Es befand sich im Besitz der Familie Grimani-Calergi in Venedig, wurde jedoch, nachdem es Lord Byron als Bestandtheil der Sammlung Marescalchi in Bologna kennen gelernt und in Ruf gebracht hatte, von den Vorfahren der jetzigen Eigenthümer Bankes erworben:

Kingston Lacy.

Der Vorgang ist in antik-römische Form umgesetzt: Salomo sitzt in Tracht und Haltung eines Prätors auf dem erhobenen Throne eines apsisähnlichen Tribunals, welches durch Arkaden von Marmorsäulen flankirt wird, zu seiner Linken lehnt ein älterer Mann auf seinem Stabe, zu seiner Rechten kniet ein jüngerer vorwärts gebeugt und lächelnd, auf den Thronstufen ein Wachtsoldat in orangefarbiger Tunika auf seinen Schild gestützt; diese beiden und ein anderer Soldat blicken nach der wahrhaften Mutter, welche von einem schüchternen Mädchen begleitet mit flehender Geberde vorwärts drängt; auf der anderen Seite steht das betrügerische Weib mit dem Ausdruck der Zustimmung; eine alte Frau folgt dem Ereigniss mit lebhafter Theilnahme und ein anderer Zuschauer deutet leidenschaftlich auf den Vollstrecker des Urtheils hin, der nur erst als nackte Figur angelegt, aber in seiner Bewegung mit hocherhobenen Armen vollkommen kenntlich ist.[25]

[25] Kingston-Lacy bei Wimborn in England, Leinw. h. 6 F. 10, br. 10 F. 5. 1869 in Burlington House ausgestellt. Ueber den jetzigen Zustand bemerken wir Folgendes: der Hintergrund ist abgekratzt, die Halbkuppel der Nische mit

Schon die ältesten venezianischen Berichte erwähnen der unvollendeten Figur auf dem Bilde, das freilich seitdem starke Abreibungen und Uebermalungen erfahren hat, wodurch u. a. mehrere Köpfe sowie der Hintergrund arg beschädigt worden sind. Aber das Gleichgewicht der sehr wirkungsvoll in einem Halbkreis geordneten Figurengruppen, die mächtige Behandlung und höchst einfache Zeichnung der Männerköpfe, der zarte Bau und die geschmackvolle Kleidung der Frauen sowie die Breite und Angemessenheit des Gewandfalles haben nichts an ihrer Schönheit eingebüsst. Durchweg offenbart sich nicht blos das Studium der Plastik und der Natur, sondern auch das Verständniss, womit Giorgione die Mängel der einen durch Vollkommenheiten der andern auszugleichen wusste. Grosser Sinn bei Vertheilung der Farbenmassen, wohlthuende Sparsamkeit im Auftrag, geschickte Abstufung der Töne und Abwägung des Helldunkels geben dem Ganzen Charakter und Reiz. Vom technischen Verfahren gewinnt man den Eindruck, als seien die Grundflächen in bleicher lichter Skala gestimmt, dann mit durchsichtiger Farbe übergangen und schliesslich die Licht- und Schattentheile entsprechend gekräftigt und die Uebergänge dort mit kühlem ins Grünliche stechendem Grau, hier mit purpurnen Lasuren vermittelt worden. Dabei sind die Töne mehr oder minder in einander gebrochen und ohne schroffe Gegensätze in Stimmung gebracht. Wenn Giorgione auf solche Weise die bellineske Kunstüberlieferung vervollkommnete, tritt uns doch gleichzeitig eine Neuerung entgegen, welche die Bezeichnung eines modernen Stiles wohl verdient, und diese Wahrnehmung ist es ohne Zweifel gewesen, die Vasari dazu führte, in seiner Technik eine Nachahmung des verschleierten Schmelzes und der dämmerigen Schattentiefe Lionardo's zu erkennen.[26] Giorgione's Begegnung mit dem grossen mailändischen

---

Gelb überstrichen, mehr oder weniger übermalt sind der Kopf des Salomo, die Fleischpartien des Bewaffneten links, das Bein des links vor dem Throne Knieenden und der Henker; etliche Stellen sind im Abblättern begriffen. Waagen's Meinung (Treasures, Suppl. S. 377. 378), dass das Bild infolge des Todes Giorgione's unvollendet geblieben sei, scheint uns in Rücksicht auf den Stil unhaltbar: es ist allerdings niemals fertig gewesen, allein der Künstler hat die Arbeit wohl schon in früherer Zeit liegen gelassen.

[26] vgl. Vasari VII, 81.

Meister in der Zeit unmittelbar nach dem Sturze der Sforza ist in hohem Grade wahrscheinlich. Lionardo war i. J. 1500 eine Weile in Venedig, wohin er das Bildniss der Isabella Gonzaga mitbrachte[27] und ein Kunstgenosse von der geistesverwandten Anlage Giorgione's hätte den hohen Adel des Geschmackes, die technische Vollendung des Tonduftes und die Feinfühligkeit des Lineamentes, die den wunderbaren Mann auszeichneten, nicht schauen können ohne dauernden Gewinn davonzutragen. Augenscheinlich hatte sich Giorgione damals schon von der metallischen Durcharbeitung der Farbe, wie sie Antonello vertritt, entfernt, aber möglich bleibt es immerhin, dass sein Stil sich ganz aus sich selber durch natürliche Entfaltung umgestaltete, fortschreitend unterstützt durch die Beobachtung der venezianischen Zeitgenossen und der Antike.

Die geringe Zahl der auf uns gekommenen Bilder Giorgione's erklärt sich wahrscheinlich aus seiner vorwiegenden Beschäftigung mit Wandmalerei. Er ist öfter zu solchen Arbeiten aufgerufen worden als Tizian und hat in der kurzen Spanne seines Lebens fast ebenso viel geleistet wie Pordenone. Aber keine Stadt Italiens ist ihres Freskenschmucks so vollständig entkleidet wie Venedig, und für das schnelle Verderbniss, welchem derartige Werke in der Lagunenstadt ausgesetzt waren, ist es sehr bezeichnend, dass Vasari, der viele derselben im Jahre 1544 sah, schon damals von ihrem vorschnellen Verfall redet. Frühzeitig hatte man in Venedig den üblen Einfluss kennen gelernt, welchen die salzige Ausdünstung der Kanäle auf die Wanddekorationen ausübte. Giorgione jedoch mag unbekümmert um diese Gefahren ans Werk gegangen sein, als er den Palast Soranzo an der Piazza di San Polo mit zusammenhängenden Compositionen, unter denen Vasari eine Darstellung des Frühlings erwähnt, und phantastischen

---

[27] Die Anwesenheit Lionardo's in Venedig im Jahre 1500 geht aus dem Briefe des venezianischen Agenten Lorenzo da Pavia vom 13. März d. J. an die Markgräfin von Mantua unzweifelhaft hervor. Lionardo zeigte dem Briefschreiber ein Bildniss der Markgräfin, welches möglicher Weise mit der sogen. „belle Ferronière“ des Louvre identisch ist. Vgl. den Abdruck jenes Briefes im Februarheft der „Academy“ vom J. 1870 (S. 123) und die Anmerkungen der Verfasser, sowie Vasari VII, 45.

Figuren in Oel und Fresko schmückte; wenigstens hat er ihnen kein Schutzmittel beigefügt, welches die zerstörende Arbeit der Zeit und der Atmosphäre aufhalten konnte. Um seinen Beruf zu erweisen entwarf er auch an der Stirnseite seines eignen Hauses am Campo di San Silvestro eine Reihe geistreicher Bilder; sodann schmückte er den Palast des Andrea Loredan (Grimani — Calergi — Berry) bei S. Ermagora an verschiedenen Stellen mit Wappenschildern und Trägerfiguren, steinfarbigen Löwenköpfen und Allegorien der Tugenden, darunter eine Fortitudo, welche die lange Axt in Händen den Fuss auf eine zerbrochene Säule setzt, eine Heroinengestalt voll Blut und Leben und von statuarischem Adel der Haltung, die uns jedoch leider nur noch aus den späten Erinnerungsblättern des Zanetti bekannt ist. An der Casa Flangini in S. Maria Giobenico befand sich eine Reihe grau in grau gemalter Friese und Halbfiguren des Bacchus, der Venus, des Mars und Merkur, und ausserdem werden uns noch drei bis vier Häuser benannt, welche ähnlichen malerischen Schmuck von seiner Hand trugen.[28] (Venedig.) (Fresken.)

Bei Weitem die bedeutendste von allen diesen Arbeiten war die Ausschmückung des deutschen Kaufhauses Fondaco de' Tedeschi, welches zwei Jahre nach dem Brande von 1504 angeblich auf Grund von Zeichnungen des Fra Giocondo und unter Leitung des Girolamo Tedesco, deren Betheiligung jedoch zweifelhaft ist, neu und grossartiger wiederhergestellt war.[29] Dass Giorgone diesen Auftrag erhielt und erfahrene Meister wie Giovanni Bellini und Carpaccio verdrängte, erscheint befremdlich. Wir müssen annehmen, es sei entweder die Vorzüglichkeit seiner im Palaste Loredan gemalten Bilder oder die Gunst seiner portraitirten Dogen Lionardo gewesen, was ihm zu so ehrenvoller Bestellung von Seiten des Staates verhalf.[30] Zwischen 1506 und dem Sommer 1507 (Venedig.) (Fondaco.)

---

[28] s. Vasari VII, 83. 84. Ridolfi I, 124. 127. 200, Boschini, R. Min. Sest. S. Polo 5, Sest. Canar. 8 u. 60, Sest. S. Marco, 83. 84. 86. 87 und Boschini, Carta del Navegar 307. 308, sodann Zanetti, Varie pitture a fresco de' principali maestri Veneziani, Venedig 1760, S. VI u. Taf. 4.

[29] Der alte Fondaco de' Tedeschi brannte 1504 nieder; sein Wiederaufbau wurde durch Dekret v. 19. Juni 1505 beschlossen und zwar sollte er nach dem Modell des Girolamo Tedesco geschehen, welchem ein Entwurf Fra Giocondo's zu Grunde lag. Bei der Ausführung gestaltete sich die Sache jedoch etwas anders. Das Gebäude wurde 1506 vollendet; es dient jetzt der R. Intendanza di Finanza.

[30] Dass Giorgione den Dogen L. Loredan gemalt hat, sagt Vasari VII, 83

Venedig. Fondaco. vollendete er den Schmuck an der Stirnseite des Gebäudes, welche nach dem Canal Grande liegt. Er theilte den oberen Wandfries in Nischen ein, in denen Einzelfiguren angebracht waren, die unteren Flächen erhielten gemalte Colonnaden mit Reiterfiguren belebt, die Simse zwischen den Stockwerken Reihen von Trophäen, nackte Gestalten und steinfarbige Köpfe; an den verbrochenen Ecken des Gebäudes sah man u. a. Geometer mit Messung der Erdkugel beschäftigt. Von all diesen Bildern ist nichts auf uns gekommen bis auf wenige Schatten einer einzelnen Figur in der obersten Reihe. Man erkennt dieselbe in den Skizzen wieder, welche A. M. Zanetti in der Mitte des vorigen Jahrhunderts nach Monumentalwerken verschiedener venezianischer Meister in der löblichen Absicht machte, wenigstens eine Erinnerung der schon damals arg beschädigten Malereien zu erhalten. Er gibt 3 Figuren von Giorgione's Arbeiten am Fondaco. Die eben genannte, innerhalb einer gemalten Nische statuenartig aufrechtstehende weibliche Figur, eine zweite sitzend und den Arm auf das Knie gelegt zur Seite neigend, sowie eine männliche Figur ebenfalls sitzend mit etwas gezwungener Beinstellung, das eine Knie hoch heraufgezogen, mit der linken Hand deutend, die rechte auf ein Postament gelegt und nach dieser Seite blickend; alle drei fast völlig nackt.[31] —

Vasari spricht sich zwar mit Anerkennung über das Geschick aus, womit Giorgione seine Fresken behandelt hatte, und lobt die Lebhaftigkeit seines Vortrags, bei welchem ihm das stete Vorbild des wirklichen Lebens trefflich zu statten gekommen sei; aber er fügt hinzu, die Bedeutung dieser Figurenmassen sei weder ihm noch irgend Jemandem, der sie gesehen habe, klar geworden. An einer Stelle über dem Haupteingang der Merceria habe Giorgione z. B. ein sitzendes Weib mit erhobenem Schwerte dargestellt den Fuss auf das abgeschlagene Haupt eines Riesen setzend und zu

und bestätigt Ridolfi I, 127. Der Palast des Andrea Loredan ging später in den Besitz der Grimani-Calergi über, von welchen ihn die Herzogin von Berry kaufte (s. Zanotto, Guida di Ven. S. 358 Anm.).

[31] A. M. Zanetti zeichnete etliche Fresken i. J. 1755 und sie sind gestochen wie sie damals beschaffen waren; die oben beschriebenen Figuren befinden sich auf den Tafeln 1, 2 u. 3 des 1760 herausgeg. Werkes „Varie pitt. a fresco“; ein wahrscheinlich zu derselben Zeit colorirtes Exemplar dieser Stiche, welches den Verf. vorliegt, enthält die vermuthlich authentischen Farbenangaben.

einem vor ihr stehenden Deutschen redend; man könne hier an eine Judith denken, wenn er nicht gar die Germania habe malen wollen.[32] Der von Vasari geäusserte Tadel scheint alsbald nach Entstehung der Bilder vielfach laut geworden zu sein. Giorgione sah sich genöthigt, das Urtheil der Kunstgenossen über seine Arbeit herauszufordern, weil man an dem Preise derselben mäkelte. Nach der Wahl des Giovanni Bellini wurden Carpaccio, Lazzaro Bastiani und Vittore di Matteo zur sachverständigen Erklärung aufgefordert und sie schätzten die Fresken zu der ansehnlichen Summe von 150 Dukaten ab.[33]

Giorgione war, wie es heisst, noch mit seiner Arbeit an der Kanalseite des Fondaco beschäftigt, als dem jungen Tizian die entsprechende Ausschmückung der Seite nach der Merceria übertragen wurde. Die Verhältnisse, unter denen er den Auftrag überkommen, sind zwar nicht völlig aufgeklärt, allein es ist in hohem Grade wahrscheinlich, dass er lediglich als Schüler Giorgione's dort auftrat. Als er fertig war, stritt man sich darüber, welcher von den beiden Künstlern den Vorzug verdiene, und es wird erzählt, Giorgione sei hämischerweise um derjenigen Stücke willen von mehreren Seiten beglückwünscht worden, von denen man wohl gewusst habe, dass sie von Tizian herrührten.[34] Die hohen Gönner des Meisters von Castelfranco scheinen jedoch seine Leistungen zur Genüge gewürdigt zu haben, denn während die Angelegenheit seiner Besoldung für die Fresken am Fondaco noch schwebte, bekam

---

[32] Die Figur. N. 6 bei Zanetti, offenbar ein Justitia, gehörte wahrscheinlich dem Tizian an; Vasari VII, 85 sagt darüber: „nè ho potuto interpretare per quel che se l'abbi fatta, se già non l'avesse voluta fare per una Germania."

[33] Ueber die Streitigkeiten wegen der Bezahlung Giorgione's für die Fresken an der Kanalseite haben wir urkundliche Nachrichten. Die eine ist ein Befehl der Signoria v. 8. Nov. 1508, welcher dem „Mistro Zorzi da Chastelfrancho" wegen der Malereien am „fondego de tedeschi" sein Recht zu geben heischt, die andere v. 11. Dec. dess. Jahres enthält die Würderung der Bilder, die auf Benennung durch Ser Zuan Bellin von Lazzaro Bastian, Vettor Scarpaza und Ser Vetthor de Matio vorgenommen war und laut welcher die Fresken des M° Zorzi auf 150 Dukaten geschätzt wurden. Unter demselben Tage erklärt sich sodann Giorgione mit der Zahlung von 130 Dukaten einverstunden (s. die Mittheilung der Urkuuden durch Cadorin in M. Gualandi's Memor. orig. Ser. III, S. 90. 91 u. 92 und vgl. Vasari VII, 84. XIII, 20. 21, ferner Sansovino, Ven. descr. ed. Martinioni S. 366, Boschini, R. Min. Sest. S. Marco 109 und Ridolfi I, 127.

[34] Dolce, Dial. 63. 64, Vasari XIII, 21, Ridolfi I, 200.

er den Auftrag zu einem grossen Leinwandgemälde für das Audienzzimmer des grossen Rathes, eine Arbeit, welche nach den im August 1507 und im Januar 1508 an ihn geleisteten Theilzahlungen zu schliessen von bedeutendem Umfang gewesen sein muss.[35]

Vasari macht seinerseits die Unbill der Widersacher Giorgione's dadurch gewissermassen wieder gut, dass er die Arbeiten beider Nebenbuhler durch einander wirft und mit denselben kritischen Bemerkungen versieht. Zanetti, der die technische Beschaffenheit der Fondacofresken noch beurtheilen konnte, bewundert an Giorgione's Arbeiten durchweg ursprüngliche und sprühende Kraft, die Lebhaftigkeit und Frische der Bewegungen und die hohe Kunst in Abtönung, Verblendung und Vertheilung von Licht und Schatten; an Tizian dagegen den grösseren Geist, die weise Mässigung und den ruhigeren Vortrag, besonders die Einfachheit der Gegensätze, die Milde der Fleischbehandlung und Färbung, welche das Feuer Giorgione's zu mässigen bestrebt sei und sich von dem erhitzten Localton seines Carnates ebenso fern halte wie von der übertriebenen Tiefe der Schatten.[36] Diese Auseinandersetzung erscheint verständig und gerecht; indess, wenn man auch zugeben muss, dass Tizian dank seinem grösseren Talente und seiner reiferen Kunstsprache zu höherer Bedeutung gelangte, so darf daneben nicht vergessen werden, dass Giorgione bei längerer Wirksamkeit und bei gleicher Gunst der Verhältnisse wie Tizian noch ganz andere Erfolge gehabt haben würde.

---

[35] Vgl. die von Cadorin in Gualandi's Mem. orig. III, SS. 89 veröffentlichten Urkunden v. 14. August 1507 u. 24. Jan. 1508. Es ist dort nur von „far el teller da esser porto a la udientia" die Rede, der Gesammtvorschuss betrug 75 Dukaten; der Gegenstand wird nicht angegeben, doch mag es die Darstellung des Salomon's-Urtheil gewesen sein, von welcher wir bereits gesprochen haben. Ridolfi I, 137 vermuthet, Giorgione habe ein Leinwandbild mit dem Fusskusse Friedrichs des Rothbartes für die Sala del gran Consiglio angefangen, doch bedarf diese Annahme der Begründung.

[36] Zanetti, Vari pitt. S. IV, sagt: „Nelle pitture di Giorgione si mostra un genio fervido e originale, che uscendo o piuttosto volando fuori dell' usata via, altra ne calca tutta nuova e spaziosa, e non già con una semplice favilluccia (Ausdruck Dolce's in seinem Dialog), ma con una lucida face fa lume a chi vuol seguirlo. In quelle di Tiziano è da vedersi un genio più grande, più tranquillo e prudente, che svegliato appena dall' altro, cammina con lui del pari e camminando oltrepassa, accostandosi a quell' alta meta, dove mai più non giunse l'ingegno o l'industria d'alcuno imitatore della bella natura." Ferner S. VII: „moderando il gran fuoco di Giorgione nell'ombre forti, e nel soverchio rossegiar delle tinte formare uno stile di perfetta piacevolissima bellezza."

Eine Zeitlang hat Tizian die Vortragsweise Giorgione's unumwunden nachgeahmt. Das geht nicht blos aus der Mittheilung Vasari's hervor, welcher ein männliches Bildniss aus der Familie Barbarigo kannte, das seiner Ansicht nach entschieden dem Giorgione zugetheilt worden wäre, hätte Tizian nicht seinen Namen darauf geschrieben, sondern es erhellt in noch höherem Grade daraus, dass derselbe geübte Beobachter den kreuzschleppenden Christus in S. Rocco in Venedig, den er erst dem Giorgione zugetheilt hatte, später dem Tizian zurückgab.[37] Noch heute aber bringen uns die stilistischen Eigenschaften des Bildes in Verlegenheit:

Christus bis zur Brust sichtbar steht vom vollen Lichte umflossen vorn im Bilde; mit dem Kreuz beladen, aber in majestätischer Haltung und ruhiger Klarheit blickt er gerad aus auf den Beschauer, hinter ihm im Dämmerlicht folgt ein Wächter, neben ihm steht vorn ein halbnackter Henker, der, von einem Alten zu seiner Seite angereizt, den Stock in der Hand dem Heilande droht.[38] Venedig, S. Rocco.

Menschenwerke, die im Geruch der Wunderthätigkeit stehen, sind in der Regel nicht durch geistige Schönheit ausgezeichnet. Angesichts des hohen Adels jedoch, welchen dieses Bild ausströmt, kann man den Aberglauben, welcher ihm Wunderkraft zutheilte, begreifen; schlimm nur, dass die ungewöhnliche Verehrung, vermöge deren das Bild, wie Vasari sagt, mehr Geld geerntet habe, als Giorgione und Tizian sich in ihrem ganzen Leben verdient hätten, dasselbe nicht vor roher Antastung hat schützen können. Aber wenn es auch theilweise bis auf die Grundirung verputzt ist, erkennt man in der Fläche doch immer noch eine dem Giorgione verwandte Behandlungsweise, besonders aber seinen Typus und feinfühligen Natursinn, die Grossartigkeit in der Abwägung des Helldunkels und die Kraft der Beleuchtung, den sparsamen Auftrag, die gewählte Farbenzusammenstellung, die gebrochnen Töne und die unmerk-

---

[37] Vgl. Vasari VII, 85 und XIII, 20 und 26, ferner Sansovino, Ven. descr. 195. 288, Ridolfi I, 203 und Boschini, R. Min. Sest. S. Paolo 49, welche das Bild ebenfalls dem Tizian zutheilen.

[38] Venedig, S. Rocco, Leinw., lebensgrosse Fig., Brustbild. Die Bildfläche ist beschunden und an einigen Stellen sogar die Untermalung abgewaschen. Der Kopf des Henkers ist in Seitenansicht gezeichnet, auf der Schulter desselben hängt ein graues Tuch, Christus trägt langes Haar, das auf das weisse Hemd herabfällt. Eine Copie des Bildes in der Gallerie zu Parma N. 128 scheint von einem späten Bolognesen gemalt.

lichen Uebergänge. Kann man sich nach solchen Eindrücken auch nur mit Widerstreben dem Zeugniss des ältesten Gewährsmannes fügen, so bleibt es immerhin möglich, dass Tizian sich die Vortragsweise Giorgione's bis zur Täuschung angeeignet hatte.

Das eigenthümlichste Bild Giorgione's, welches, wenn auch unter seinen Werken vereinzelt, dennoch im höchsten Grade charakteristisch ist, weil es als das gewählteste Beispiel jener intimen Darstellungen bezeichnet werden muss, die seinen Ruhm vornehmlich begründeten, ist das sogenannte Concert in der Gall. Pitti, welches Leopold von Toscana im 17. Jahrhundert von Paolo del Sera kaufte. Die denkbar einfachste Zusammenstellung dreier Halbfiguren genügt dem Meister, uns eine Gruppe geistig bedeutender Menschen mit einer Lebendigkeit vorzustellen, die den Beschauer befähigt, an dem feinen Kunstgenuss, welcher sie selbst erfüllt, theilzunehmen:

Florenz, Gall. Pitti.

Ein Mönch im Augustiner-Ordenskleide sitzt vor dem Spinett, er hat mit beiden Händen einen Accord angeschlagen und schaut mit fragendem Mienenspiel nach dem rechts hinter ihm stehenden kahlköpfigen Geistlichen zurück, welcher, in der Linken die Laute haltend, die Finger seiner rechten Hand leise bekräftigend auf des andern Schulter legt und ihm dabei mit dem Ausdruck inniger Zustimmung ins Auge blickt; links steht ein Jüngling in ritterlichem Zeitkostüm mit langem, herabwallendem Haar und Federhut, welcher ebenfalls dem angeschlagenen Klange hingegeben lauscht.[39]

Geistig wie compositionell ist die mittlere Figur Träger der Handlung, die sich zwar nur in zarten Seelenschwingungen bewegt, aber dennoch vollkommen deutlich und zündend wirkt. Es handelt sich unter diesen drei vertrauten kunstsinnigen Männern um ein musikalisches Problem; eine Tongruppe ist gefunden, die ihnen

[39] Florenz, Gall. Pitti N. 185, Leinw., h. 1,08, br. 1,22, bei Ridolfi I, 126. 127. in der Samml. des Paolo del Sera erwähnt; Boschini, Carta del nav. 364 kannte es im Besitz des Grossherz. Leopold; er fasst sein Urtheil in den Satz zusammen: „Gràn virtù, gran penel, degni colori.“ Das Bild ist oben durch Ansetzung eines Stückes mit dem Ende des Federbusches der Jünglingsfigur und dem entsprechenden Streifen des dunklen Hintergrundes vergrössert; an einigen Stellen ist der Lichtbereich infolge der Abreibung von Lasuren, z. B. am Gesicht und dem gelben Wamms der Figur links, verändert, die schwarzen Kappen der beiden andern Männer sind übermalt und beschädigt und die ganze Fläche durch Firniss etwas verdüstert. Eine alte Copie in der Gall. Doria in Rom gibt über die ursprüngliche Beschaffenheit des Originals Rechenschaft.

vorgeschwebt hat; das spricht der in der Physiognomie des Spielers gleichsam abgespiegelte Accord und der bewusste leuchtende Blick aus, womit er sich zum Nachbar wendet. Auf dieser Gestalt ist demgemäss auch das Licht versammelt, welches bei aller Klarheit doch merken lässt, dass wir uns nicht im Freien, sondern in geschlossenem Raume befinden. Keinerlei anspruchsvolle Aeusserlichkeit schwächt das Interesse des Beschauers an der Seelenschilderung, auf welche es hier abgesehen ist. Die Hauptfigur trägt schwarzen Talar und Kragen mit nur leicht abschattirter Kappe; um die vornehm bleichen, aber nervigen Hände, die auf den Tasten liegen, nicht zu hart gegen das dunkle Gewand lostreten zu lassen, ist der Pelzvorstoss des Aermels dazwischengeschoben. Die beiden Hörer standen ursprünglich ausserhalb des unmittelbaren Lichtbereiches; sie sind nach Alter, Typus und Temperament auf das Individuellste unterschieden und der Eindruck der musikalischen Empfindung ist mit erstaunlicher Beobachtung in ihren Gesichtszügen, auf Lippen und Nasenflügeln ausgeprägt. Die Abstimmung der Farbentöne, die leider jedoch durch Verputzen namentlich in der Lichtführung sehr gelitten hat, ich überaus kunstreich, aber dabei herrscht im ganzen Bilde eine zauberhafte Ruhe und Sammlung; das warm und breit strömende Licht, kräftige Schatten, zarter Wiederschein und heitere Mannigfaltigkeit der Localfarben sind zu vollkommener Harmonie verbunden und bei aller Sparsamkeit des Auftrages und der Lasuren hat der Meister sammetweiche Fläche und zarte Atmosphäre erreicht. Die Zeichnung ist bis in alle Einzelheiten von höchster Frische und Sauberkeit, die Handführung leicht und frei, in einzelnen Theilen, wie z. B. in dem perlenden Schmelz, womit das lockere Gefältel der weissen Aermel behandelt ist, von einer malerischen Feinheit, welche dem Bilde zu seiner geistigen Bedeutsamkeit auch nach dieser Richtung einen Rang giebt, den die grossen Coloristen des 16. Jahrhunderts kaum überbieten.

Auch Giorgione selbst scheint in der kurzen Spanne Zeit, welche zwischen seinen Arbeiten am Fondaco und seinem jähen Tode liegt, nicht viel hervorgebracht zu haben, was diesem Werke ebenbürtig gewesen wäre. Von den Staffeleibildern, die jetzt noch

unter seinem Namen gehen, ist dem Concert in der Gallerie Pitti nichts an die Seite zu stellen. Freilich bleibt dabei die Frage offen, ob alle späteren Bilder seiner Hand durch den Einfluss der Zeit und den Unfug der Nachbesserungen ihres ursprünglichen Charakters entkleidet worden sind, oder ob wir in ihnen nur Nachbildungen und Variationen der verlorenen Originale besitzen; die dritte Möglichkeit wäre nur, dass wir ihn überhaupt mit Unrecht als den Maler derjenigen Bilder ansehen, die man bisher als Urkunden seines Kunstcharakters betrachtet hat.

Diese Alternativen werden sofort unerbittlich, wenn man das Concert der Gallerie Pitti mit dem des Louvre vergleicht. Bei einer gewissen Uebereinstimmung des Grundmotives herrscht hier unendlich verschiedene Auffassung und Behandlung.

Paris, Louvre.

Auf einem Wiesenplan, der von Gesträuch und einzelnen Bäumen, einem Landhaus und weithin gedehnten Hügelreihen umschlossen wird, sitzt inmitten des Bildes ein junger Spielmann in ritterlichem Zeitkostüm mit untergeschlagenen Beinen behaglich im Grase; er hält die Laute im Schooss und hat soeben eine Saite angeschlagen, deren Ausklingen er zu beobachten scheint, indem er sich gleichzeitig mit dem Kopfe seinem Nebenmann zuwendet, einem bäuerlichen Gesellen mit wirrem Haar und dürftiger Kleidung, der bei ihm lagert und ihm mit blödem Staunen auf die Finger sieht; vor Beiden sitzt eine junge Nymphe, völlig nackt vom Rücken gesehen; sie hält eine Flöte in den Händen, die sie vom Munde absetzt, während sie die beiden Männer betrachtet; im Vordergrunde steht eine zweite nackte Frauengestalt; nur die Beine durch Gewand verhüllt, stützt sie sich mit der Rechten auf den Rand eines Wassertroges und giesst mit der linken Hand den Inhalt eines gläsernen Gefässes in den Brunnen aus. Im Hintergrunde zur Rechten treibt ein Schäfer die Heerde herbei, in der weiten Ferne säumt die See mit aufragendem Felsgestade den Horizont.[40]

Unleugbar ist der grosse Reiz, den die Tiefe und Wärme der

---

[40] Paris, Louvre, Salon carré N. 44. Leinw., h. 1,10, br. 1,38, Fig. ungefähr 1/2 lebensgross; der Sänger trägt grünes Wamms mit rothen Puffärmeln, weiss und graublau gestreifte Trikots, der Bauer graugelben Rock, die stehende Nymphe hat einen Ring am Finger und graugelbes Tuch um die Beine gewunden, ihr Gesichtstypus ähnelt demjenigen der Madonna des Bildes N. 43, beide Frauen sind lichtbrünett. Der Auftrag ist durchweg fettig-pastos. Das Bild soll sich in der Sammlung König Karls I. von England befunden haben und wurde durch Jabach an König Ludwig XIV. verkauft. Ueber die heil. Familie N. 43 vgl. später unter Pellegrino da S. Daniele.

Färbung, die goldige Gluth der Fleischtöne und die saftige Behandlung der Landschaft des Bildes im Louvre ausübt. Aber welch ein Unterschied der künstlerischen Absicht und des Vortrags gegenüber dem Concert im Pitti: dort vollendete Zeichnung, aristokratische Gestalten, maassvolle Farbengebung, feingestimmtes Ton- und Formenspiel; hier lockerer Umriss, satte flüssige Farbensubstanz bei gleichmässig fetter Textur, derbsinnliche, ans Plebejische streifende Körperformen — Gegensätze, die sich schlechterdings nicht mit der Annahme gemeinsamen Ursprunges vertragen. Auch die geistige Sphäre, in welcher das Bild des Louvre sich bewegt, ist eine ganz andere als auf den in Vergleich zu ziehenden Bildern Giorgione's. Neben der Pracht des Colorits liegt der Hauptcharakter der Darstellung in einem adamitischen Behagen von leidlich grober Art. Diese wunderliche Gesellschaft sitzt in einem immergrünen Paradiese, von balsamischen Düften umgeben; ihr Leben ist nur Zeitvertreib, Musik die einzige Arbeit; wir erhalten den Eindruck eines inhaltlosen Schlaraffenthums, wo die Nymphen gefällig aufwarten, die ihre Kleider nur benutzen, um sich zu enthüllen, während die bunte Tracht der Männer und die Schlitzärmel ihres Zeitkostüms an die nüchterne Wirklichkeit erinnern. Man kann nicht gerade sagen, dass bewusste Unkeuschheit zur Schau gestellt wäre, dennoch streift die Darstellung nahe ans Lüsterne. Immerhin mag Giorgione auch derartige Schäferscenen gemalt haben, aber er hat es ohne allen Zweifel mit mehr Adel und Empfindung, mit mehr Achtung vor der Form und den Feinheiten der Natur, mit mehr Maass im Vortrag und mit grösserem Lichtaufwand gethan, als uns hier begegnet, Vorzüge, durch welche namentlich die Landschaft gewonnen haben würde. Bei näherer Betrachtung des anderen angeblich giorgionischen Bildes im Louvre, der heil. Familie mit Sebastian, Katharina und einem Stifter, werden wir ohne Frage auf Pellegrino da San Daniele geführt; das Concert wird höchst wahrscheinlich einem Nachahmer des Sebastian del Piombo angehören.

Treten wir nun mit dem Maasstabe, welchen wir bisher für den Meister geltend gemacht haben, an ein anderes, von Kunstautoritäten alter und neuer Zeit als eins der erstaunlichsten Werke

Giorgione's gepriesenes Bild heran, den von Engeln bedienten Leichnam Christi auf Monte di Pietà in Treviso.

Treviso. Monte di P.

Christus, nackt bis auf den Schurz, sitzt auf dem quer über den Sarkophag gelegten Grabdeckel, den Oberkörper zurückgelehnt, den Kopf hintenüberhangend und wird von vier Engeln gestützt, von denen einer ihn an der Schulter des schlaff herabhängenden Armes hält, während ein anderer ihm die linke Hand erhebt; ein dritter hat das Laken erfasst und bemüht sich schwebend das noch im Sarkophag befindliche Bein des Todten heraufzuheben. Den Hintergrund bildet verfallenes Gemäuer und Landschaft mit ferner Stadt und abendlichem Himmel.[41]

Den edlen Verhältnissen, der zarten Formenbildung und gesammelten Bewegung gegenüber, die wir als bedeutendste Merkmale giorgionesker Compositionen kennen lernten, haben wir es hier in der Hauptfigur mit einem herkulischen Leibe von derben ungeschlachten Gliedmaassen, in den Engeln mit kraftstrotzenden Putten zu thun, welche eher nach kleinen Athleten aussehen, und durch die ganze Gruppe geht das augenscheinlichste Streben, Wucht und Kraftentfaltung unter möglichster Verwendung verkürzter Ansichten zum Ausdruck zu bringen. Das Bild hat so vielerlei Uebermalungen erfahren, dass man über seine technischen Eigenschaften nicht mehr mit Bestimmtheit urtheilen kann, aber die künstlerische Gesinnung ist klar genug und steht von Giorgione weit ab; wir finden sie wieder in dem Formenlärm, womit Pordenone in der Broccardi-Kapelle zu S. Niccolò in Treviso den zwischen Seraphim in Wolken schwebenden Gottvater behandelt hat, bei

[41] Treviso, Monte di Pietà, Leinw., h. 1,35, br. 2,03. Der Körper Christi hat noch lebendige Farbe, Kopf und Hände dagegen sind leichenhaft, die Augen geschlossen, der Schurz weiss und schwarz gestreift, das Bahrtuch roth und gold; die Engel haben blühend muntere Färbung und sind von glänzenden Wolken umgeben. Der Vortrag ist äusserst saftig und fett, doch ist das Bild wiederholt übermalt gewesen und trotz einer eingreifenden Reinigung, welche viele derartige Unsauberkeiten beseitigt hat, ist manche solche Beschädigung stehen geblieben, und andere Stellen sind stark verputzt. Der früheste Gewährsmann, der das Bild dem Giorgione zuschreibt und es unmässig feiert, ist Boschini, Carta del nav. 36; ihm sind sodann zahlreiche Schriftsteller gefolgt. Eine Abbildung in Stahlstich enthält Fr. Pecht's Kunstschätze Venedigs, Triest 1860. Ausser dem Bilde befindet sich auf Monte di Pietà in Treviso auch eine für die Originalskizze ausgegebenen kleine Copie auf Kupfer, welche jedoch neueren Ursprungs ist. Die Landschaft des Hintergrundes ähnelt in hohem Grade derjenigen auf Seb. del. Piombo's Kreuzabnahme in der Gall. der Ermitage zu Petersburg N. 18.



Christus im Grabe. Gemälde des Pordenone unter Giorgione's Namen auf Monte di Pietà in Treviso.

welchem ebenso die Schaustellung der Muskulatur und die Kunststücke der Verkürzung für die Unsauberkeit der Formen entschädigen wollen. Namentlich seit Pordenone in Mantua gewesen war, suchte er seinen Ehrgeiz darin, perspektivische Schwierigkeiten zu überwinden und benutzte nebenbei mit Vorliebe Modelle aus den niederen Volksklassen. In dem ungeschlachten Christuskörper in Treviso vereinigen sich diese Merkmale; er ist nicht viel mehr als ein in dreister Verkürzung gezeichneter Leichnam auf dem Seciertische. Ob alle Theile des Bildes von Pordenone selbst gemalt sind, erscheint uns zweifelhaft, da Einiges unter seinem Kunstvermögen steht. Die beiden Cherubgestalten sind äusserst schwach, auch der Engel, welcher den linken Arm Christi hält, dürftiger als das Uebrige; ferner macht sich Mangel an Einheit der Anordnung und an Gleichmässigkeit der Durchführung sehr fühlbar. Daneben aber erinnert die Landschaft und die Christusfigur in einzelnen Zügen an Sebastian del Piombo, der Gesammtton ist klar und leuchtend, die Modellirung breit, der Vortrag überaus keck, die Pinselführung frei und flüssig, allein die Rohheit der Auffassung und der Formensprache, welche jenen technisch meisterhaften Eigenschaften zur Seite gehen, erzeugt Mängel, die am wenigsten den Schluss auf Giorgione gestatten.

Dennoch ist er gerade mit Pordenone häufig verwechselt worden. Wir erinnern vor allem an die ansprechende Halbfiguren-Composition der Herodias mit ihrer Magd in der Gallerie Doria in Rom. Durch besonders interessante Motive, Reichthum des Kostüms und leuchtende Farbengebung liess man sich oft in ähnlicher Weise täuschen. Schon zu Karls I. Zeit galt eine im Buckingham-Palast befindliche Darstellung — ein Edelmann, der ein ohnmächtiges Weib in den Armen hält — für Giorgione's Werk. Ohne Frage ist die Composition höchst reizvoll; der jugendliche Mann im Schmuck des schönen Haares, der die Niedersinkende umfasst hat und nach ihrem Herzschlag lauscht, und die schöne Last in seinen Armen sind höchst vornehme Erscheinungen, im Wohlleben aufgewachsen, durch ihre geschmackvolle Tracht in rothem und smaragdgrünem Seidenstoff und die feine Wäsche gehoben; die Farbenfläche zeigt, wo sie unverletzt ist, goldglühende

Rom, Gall. Doria.

London, Buckingham Palast.

Fleischtöne in höchst geschickter Licht- und Schattengebung, blendenden Farbenvortrag und meisterliches Machwerk. Aber dies sind die Reizmittel, welche Pordenone und nach ihm Paris Bordone vorzugsweise liebten. Auf alle Fälle ist das Londoner Bild ein schönes Beispiel des grossen und blühenden venezianischen Stils, auch wenn es nicht von Giorgione's Hand herrührt. Vermuthlich hat der Maler seinen Gegenstand den Novellen des Bandello entnommen, aber sich die Freiheit der Darstellung gewahrt und bei der Ausführung die wirkliche Natur derart zu Rathe gezogen, dass er seinen Figuren bildnissartige Prägnanz gab. Dass das Motiv Glück machte, beweisen mehrfache Wiederholungen.[42]

Fassen wir nun eine andere charakteristische Seite der Kunst Giorgione's, die landschaftliche Behandlung ins Auge, so treten uns angesichts des in seiner Art mit vollem Recht gepriesenen Dresdener Bildes „Begegnung Jakobs mit Rahel" ähnliche Echtheitsbedenken entgegen, wie wir sie soeben in anderer Richtung geltend machten mussten. Nicht daran nehmen wir Anstoss, dass diese anmuthige ländliche Scene in die Waldgründe der Gegend von Bergamo verlegt und den Figuren die Tracht der Bauern des Gebirgslandes gegeben ist, auch verschliessen wir uns keineswegs vor den mannigfaltigen Schönheiten der malerischen Anordnung und der weichen Atmosphäre, die das Ganze hüllt und erfrischt, aber nur der Reiz des Gegenstandes kann dazu verleitet haben, dass man diese in der Skala ans Lachsfarbige erinnernden, in den Tiefen zuweilen pechartigen Töne und den lockeren Strich, der einen Schüler Palma's andeutet, nicht nur mit Giorgione's Leistungen verwechselt, sondern auch auf eine Linie mit dem tieftönigen Vortrag des Concertes im Louvre und dem kolossalen Bravourstück des Christusleichnams in Treviso gestellt hat. Wir

Dresden, Museum.

---

[42] London, Buckingham-Palace. Leinwand, h. 2 F. 5, br. 2 F. 1, auf der Rückseite Krone und Namenszug Karls I., aufgeführt in Bathoe's Katalog der Samml. Jakobs II. von 1757. Die Fleischtheile und der Hintergrund, einschliesslich des Gesichts des hinten stehenden Mannes, sind stark übergangen, die Hand an der Schulter der Dame neu. Die ehemals in der Sammlung König Wilhelms II. von Holland im Haag, neuerlich in Privatbesitz zu Pesaro (vgl. Vasari, Anm. zu VII, 89) befindliche Wiederholung ist geringer als das Bild in England; eine andere in der Samml. Buonarroti in Florenz, sehr übermalt und beschädigt, scheint nur eine alte Copie zu sein.

glauben hier eine bestimmte Phase von Cariani's Technik wieder zu erkennen, auf welchen wohl auch die Inschriftbuchstaben des Bildes zu deuten sind.[43]

Zu den einfacheren Gegenständen, von denen zahlreiche Wiederholungen dem Giorgione zugeschrieben werden, gehören besonders die Sibyllenfiguren. Bereits im Anfange des 17. Jahrhunderts hat Andrea Vendramin, der bei den Kunstkennern in gutem Rufe stand, ein solches Bild unter Giorgione's Namen stechen lassen und Ridolfi kannte ebenfalls eins in venezianischem Privatbesitz. Beide Beschreibungen weisen uns auf das jetzt im Besitz des Sig. Sorio zu Marostica befindliche Gemälde hin:

Es ist ein jugendliches Weib von völligen Formen in weit ausgeschnittener rother Tunika, welche Hals und Brust bis zum Oberarm freilässt; sie steht den linken Arm herabgelassen, mit dem Kopf nach links geneigt und blickt in Gedanken versunken aus dem Bilde, indem sie den rechten Arm und die Hand auf einen mit Hieroglyphen beschriebenen aufgeschlagenen Folianten stützt; ihr Haar ist theils in Wellenscheiteln geordnet, theils locker in den gelblichen Schleier verwoben, welcher den Kopf turbanartig umgibt und über die linke Schulter herabhängt, während von der Rechten her ein grüner Shawl quer über die Brust und den linken Arm gezogen ist.[44] Marostica, Sig. Sorio.

Die poetische Auffassung dieses holden, empfindsamen Wesens hat unzweifelhaft viel mit unserer Vorstellung von Giorgione's Ideal gemein, aber die dichte Uebermalung, welche den Einblick in die ursprüngliche Technik des Bildes wehrt, lässt kein genaueres Urtheil zu. Auf einer Wiederholung in S. Francesco zu Pavia ist an Stelle des sibyllinischen Buches ein Spiegel angebracht, in welchem man den Wiederschein eines spinnenden alten Weibes Pavia, S. Francesco.

---

[43] Dresden, Museum N. 218, Leinw., h. 1, 47, br. 2,52, aus Casa Malipiero in Venedig erworben. Die auf einem im Vordergrund an der Erde liegenden Sack befindlichen Buchstaben G. B. F. hat man bisher immer für „Giorgio Barbarelli fecit" gelesen, sie können jedoch, vorausgesetzt dass sie ursprünglich sind, auch „Giovanni Busi fecit" bedeuten, d. h. Cariani von Bergamo, bei dessen Schilderung wir zu dem Bilde zurückkehren werden.

[44] Marostica im Vicentinischen, bei Sign. Sorio, Leinw., Hüftbild, lebensgr. (Abbild. bei Rosini IV, 168, welcher das Bild im Besitz des Commendatore Farsetti kannte, vgl. Ridolfi I, 130, der ein solches Bild als Zigeunerin in der Samml. des G. B. Sanuti aufführt.) Die alte Patina ist bis auf eine Stelle am rechten Handgelenk und der Braue des linken Auges fast ganz zerstört, der Hintergrund dunkel.

und einen Geldsack nebst Gold- und Silberstücken wahrnimmt. Hier jedoch glauben wir es eher mit einem auf frappante Wirkung bedachten Maler zu thun zu haben, der ein überkommenes Motiv durch fremdartiges Beiwerk auffrischte; wäre das Bild wirklich von Giorgione's Hand, so würde es für ein Zeichen von Geschmacksverfall anzusehen sein.[45] Ein drittes gleichartiges Stück in der

München, Pinak.

Pinakothek zu München, ebenfalls mit dem Rundspiegel und dem oben beschriebenen Reflexbilde darin sowie mit der Zuthat einer Kerze in der rechten Hand der Sibylle[46], hat zwar noch die leuchtenden und tiefglühenden Gewandfarben, ist aber in den Fleischtheilen durch Abreibung und Wäsche zu eisiger Kälte und Härte erstarrt; wenn auch im technischen Verfahren Verwandtschaft mit dem giorgionesken Vortrag erkennbar ist, so erinnert doch die männische Bildung des Kopfes und der Schultern an die Auffassung Pordenone's.

Ein sehr beliebter, oft wiederkehrender Gegenstand, dessen Vorbild auf Giorgione zurückgehen mag, war die Darstellung eines Ritters mit dem Knappen zur Seite. Wir haben vier oder fünf Wiederholungen dieses Motivs: Eine im Belvedere zu Wien,

Wien, Belvedere.

wo der Ritter nach links herabblickt und den Pagen, der ihm an der Rüstung nestelt, bei seiner Arbeit beobachtet[47], ein Produkt, das von dem Stile des Meisters nur eben soviel enthält, als Maler wie Andrea Schiavone oder della Vecchia sich davon aneignen konnten; ein zweites, wahrscheinlich von derselben Hand in Casa

Turin, Casa Alfieri.

Alfieri in Turin[48]; ein drittes in Castel Howard, welches am ersten

England. Castle Howard.

einem sorgfältigen Flandrer zugetheilt werden kann[49]; das vierte

[45] Pavia, S. Francesco di Paola, Communalschule, ehemals im Besitz des Sign. Redemagni und der Spilimberg zu Spilimberg, Leinw., von gleicher Grösse wie das vorige, aber oben angestückt. Das Kleid ist hier pfirsichroth; an Busen, Stirn und Nase sowie im Schatten des Nackens Beschädigungen und Nachhilfen, die linke Hand verrieben.

[46] München, Pinakothek, Saal, N. 470, Leinw., h. 2 F. 11 1/2, br. 2 F. 6. Das Kleid lasirtes Grün, aber ebenso wie das Fleisch und andere Theile stark übermalt; der Restaurator hat den Gegenständen im Spiegel eine Perlenschnur hinzugefügt. Das Bild ist verschiedentlich mit Tizian's und Palma's Namen belegt worden, die jedoch bei dem dermaligen Zustande nicht zutreffender erscheinen als der des Giorgione.

[47] Wien, Gall. des Belvedere I. Stock Saal II, N. 50, Brustbilder auf Holz, h. 7", br. 6"; der Knappe trägt lichtgrüne Aermel und rothe Mütze.

[48] Turin, Casa Alfieri di Sustegno, Wiederholung des vorigen.

[49] Castle Howard, aus der Sammlung Orléans, wie die vorigen, aber sehr sorgfältig.

im Museum zu Stuttgart ist bedeutend grösser als die genannten und im Motiv abweichend (der Page legt dem Ritter den Mantel um), scheint aber ebenfalls nur Copie.[50] Stuttgart, Museum.

Ebenso wenig wie eins der obengenannten Bilder kann die berühmte Sturmbeschwörung in der Akademie zu Venedig wie sie jetzt ist für Giorgione's Werk gelten. Der Vorgang schildert die wunderbare Errettung Venedigs bei der Springfluth v. Jahre 1340, welche der Volksglaube dem Beistand der drei Heiligen Marcus, Georg und Nicolaus zuschrieb:

Man sieht ein gespenstisches Schiff mit Dämonen bemannt und begleitet von einem Kahne, der von nackten Männern gerudert gegen die Brandung ankämpft, während die Retter in ihrem Nachen dem Schreckbilde ruhig entgegenfahren und durch das Zeichen des Kreuzes den Spuk abwehren. Der Erfolg ist bereits bemerklich; etliche der Teufel drohen noch, andere stürzen sich schon verzweifelt in die aufgeregten Wogen.[51] Venedig, Akad.

Der Gegenstand ist auf geräumiger Fläche überaus lebendig, aber in einer Breite und Aufgeregtheit behandelt, die einen Maler aus der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts erkennen lässt, dessen Arbeit unter Ueberzügen von noch späterer Entstehung hervorscheint. Vasari theilt das Bild dem Palma Vecchio zu, am meisten aber erinnert es in einzelnen Stellen an Paris Bordone. Giorgione jedoch hat, wie uns scheint, keinen Theil daran; wenn doch, so ist das, was er gemalt hat, im Lauf der Zeit völlig verändert worden. Die Farbe hat einen rohen tintenartigen Ton und die

---

[50] Stuttgart, Museum N. 51, angebl. Portrait des Gaston von Foix (hier vollbärtig), im Motiv dem sogen. Saul in derselben Gall. N. 29 entsprechend; Holz, durchaus übermalt. — Dass alle diese Stücke Nachbildungen oder Variationen eines verlorenen Originals von Giorgione sind, ist uns um so wahrscheinlicher, da die Grösse einer fünften von Waagen, Kunstdenkmäler in Wien S. 45 erwähnten Copie im Besitz des Grafen Redern in Berlin, mit dem Namen Georg Pens bezeichnet, auf ein im Maassstab entsprechendes Vorbild hindeutet.

[51] Venedig, Akad. N. 37, Leinw., h. 3,50, br. 4,50, aus der Scuola di S. Marco; vgl. darüber Vasari IX, 142, wo der Gegenstand als Ueberführung der Leiche des heil. Markus nach Venedig aufgefasst ist und s. dagegen die Anm. daselbst und Schorn u. Försters Vas. III 2. Thl. S. 172; Zanetti, Pitt. ven., gibt das Bild dem Giorgione; Sansovino, Ven. descr. 286 dem Palma, aber mit der Bemerkung, dass Andere es für ein Werk P. Bordone's hielten. Neue Uebermalungen finden sich in der Ecke links und an dem Nachen der Heiligen; der Mann am Steuer desselben erinnert sehr an Paris Bordone (s. Zanotto, Pin. Ven. fasc. XI), das Uebrige ist moderner, am besten erhalten ist die Ferne zur Linken.

phantastische Beweglichkeit der Teufelsgestalten oder die muskulösen tiefgebräunten Leiber der gegen die Fluth ankämpfenden Männer, endlich das wüste Ungestüm der Wogen haben schlechterdings nichts gemein mit dem Meister, welcher die Sammlung und Ruhe und die fein beobachteten Individualitäten des Concerts der Gallerie Pitti darstellte.

Der Auffassung des Zeitalters sowohl wie auch der Behandlungsweise Giorgione's etwas näher steht das interessante Halbfigurenbild im Belvedere zu Wien, welches einen Mordanfall zum Gegenstande hat:

Wien, Belvedere.

Ein junger, mit Weinlaub bekränzter Mann wird von einem Soldaten meuchlings angefallen, der in rother Lanzknechtstracht mit Brustharnisch gekleidet, sein Opfer mit der rechten Hand am Halse packt während er die andere mit dem Dolche hinter dem Rücken verbirgt; der Angefallene wendet sich um und greift zum Degen.[52]

Ob wir in dieser höchst drastisch componirten Scene eine Darstellung nach Valerius Maximus oder eine Illustration der gefürchteten venezianischen Fehme vor uns haben, ist streitig, aber auch unwichtig; der Angegriffene, der anscheinend beim Gelage überfallen wird, steht im Licht, während sein Gegner in Halbdunkel gehüllt ist, wodurch das Hinterlistige der That noch augenfälliger gemacht wird; allein die malerische Leistung bleibt hinter der Absicht zurück. Die Bewegungen der Figuren haben etwas Gekünsteltes, die Waffe in der Linken des Angreifers mag an sich richtig sein, ist aber geschmacklos verdreht; der angstvolle Ausdruck des Jünglings und die boshafte Entschlossenheit des Mörders erinnern ebenso wie die Behandlung der Kostümstücke oder das

[52] Wien, Belvedere I. Stock Saal II. N. 10, Leinw., Halbfig., h. 2 F. 4, br. 1 F. 2. Boschini, Carta del nav. 38, 39, beschreibt es in der Samml. der Grossh. Leopold von Toskana mit hohem Lob als Werk Giorgione's und erwähnt gleichzeitig eine Copie von der Hand Varotari's in Cà Grimani a S. Boldo; es ist fraglich, ob wir darin eine der beiden bekannten Exemplare oder ein drittes anzunehmen haben. Ridolfi I, 129, weist bezüglich des Gegenstandes auf Valerius Maximus, Memorab. lib. VI hin, wo der Anschlag des Luscius gegen Plotius erzählt ist, unter deren Namen das Bild seitdem ging, vgl. darüber Krafft, hist. krit. Katalog d. Gall. des Belvedere S. 15 ff. Waagen, Denkmäler in Wien S. 33, ist geneigt, dasselbe für echt zu halten. Nachbesserungen sind namentlich bemerkbar an Kopf und rechter Hand des Soldaten, die Hand des Jünglings ist beschädigt, sein Kopf sowie das Haar mit dem Weinlaub und das Kleid desselben theilweis verrieben und hier und da übermalt, der Hintergrund aufgefrischt.

düstere Gluthlicht und der Dämmerschein auf den Gesichtern an die Effekte der Bühne. Von Giorgione's maassvoller Charakteristik, seinem keuschen Farbenauftrag, seiner sichern und meisterlichen Pinselführung ist das Bild noch weit entfernt; in dem satten reichgemischten Impasto, den naturalistischen Physiognomien und der leichtfertigen Behandlung der Gliedmaassen gibt sich ein modernerer Geschmack zu erkennen, der aus der Schule Palma Vecchio's hervorgegangen auf Stilverwandschaft mit Cariani deutet.

In der Madonna zu Madrid begegnet uns nun eine weit reizvollere Verbindung palmesker und tizianesker Züge als das ebengenannte Bild sie aufweist:

Maria, zur Rechten sitzend, hält mit beiden Händen den nackten Knaben auf den sie niederblickt, während er mit schalkhaft kindlicher Bewegung sich nach ihr umwendend mit der Rechten in das Blumenkörbchen fasst, welches eine jugendliche Heilige (Brigitta) ihm darreicht; hinter dieser zur Linken steht ein bärtiger Heiliger in vollem Harnisch mit entfalteter Fahne den Blick aufwärts gewandt. Der Hintergrund ist zur Hälfte durch eine Wand geschlossen.[53] Madrid. Museum.

In wenigen venezianischen Bildern guter Hand verbindet sich so viel Frische und Schmelz, Reichthum und Zartheit der Farbenstimmung mit so viel von tizianischer Anmuth und Grösse in der Hauptfigur und dem heiligen Ritter. Dass das liebliche Mädchen daneben sich fast wie eine Wiederholung von Palma's Violante im Belvedere zu Wien ausnimmt, kann Zufall sein; es bezeichnet zwar die Kunstsphäre, aus der das Bild stammt, aber ändert doch den Haupteindruck nicht, der eher eine Jugendarbeit Tizians vermuthen lässt. Weit mehr von Palma Vecchio hat die Wiederholung der Gruppe auf Schloss Blenheim an sich, in welcher jedoch die Heiligenfiguren etwas anders charakterisirt sind und der Knabe seiner Nachbarin einen Palmzweig reicht.[54] England. Blenheim.

[53] Madrid, Museo del Prado N. 236 (früher 792), Holz, h. 0,86, br. 1,30, Halbfiguren. Die Ecken sind mit grünen Vorhängen gedeckt, welche die Harmonie des Ganzen heben. Ein waagrechter Sprung geht durch die Hand des Heiligen und den grün-weissen Aermel der Brigitta. Eine Wiederholung oder alte Copie der Madonna von Madrid besitzt die Gallerie zu Hampton-Court N. 632, etwas abweichend in der Bewegung des Kindes (Holz), ein sorgfältiges, aber schwaches Bild mit Anflug von tizianeskem Charakter in lichtrosigen Tönen.

[54] Blenheim, Holz, durch einen Quersprung beschädigt, vgl. später unter Palma Vecchio.

Wir müssen hier noch eines fraglichen Bildes näher gedenken, welches bislang nicht nur den Werken Giorgione's zugezählt, sondern auch als das früheste seiner Art in Nord-Italien betrachtet worden ist: das sog. Horoskop aus der Gallerie Manfrin, jetzt im Museum zu Dresden, wohin es aus der Barker'schen Sammlung gekommen ist:

Dresden. Museum. Im Vordergrund sitzt eine junge Mutter in weissem Kleide am Boden; sie blickt zu dem vor ihr liegenden nackten Knaben herab, über welchen sie die Hand ausstreckt; etwas weiter zurück steht ein junger Mann in ritterlicher Tracht, das Federbarett in der Hand vorgelehnt, beide anscheinend in Erwartung des Ausspruches, den der Astrolog über das Horoskop des Neugeborenen geben soll. Der Nekromant, ein bärtiger Mann in morgenländischem Kostüm, sitzt abgewandt an seinem Pulte mit Himmelsscheibe und Zirkel in Händen in ernstes Grübeln versunken; seine Behausung ist ein verfallenes Gewölbe mit einer Nische, in der eine antike Venusstatue steht; den Mittel- und Hintergrund füllen Wiesenthal und parkartiges Hügelland, in welchem ein Schäfer mit seiner Heerde und andere kleine Figuren verstreut sind.[55]

Aehnlich wie bei dem Concert im Louvre haben wir auch hier einen giorgionesken Gegenstand, aber durchaus nichts von Giorgione's Kunstsprache. Wir vermissen nicht nur die Fertigkeit und Feinheit des Meisters, besonders seine melodische Tongebung, sondern namentlich die Reinheit in der Zeichnung und in der Durchbildung der Theile. Hinter der blumigen Pracht der Farbencomposition, die etwas Berauschendes hat, verbirgt sich ein bedenklicher Grad von Vernachlässigung der Formen, welche verbunden mit brauner, sehr eintöniger und leerer Fleischfärbung einen Venezianer zweiten Ranges anzeigt. Obgleich das Bild durch Abputzen etwas an Wirksamkeit eingebüsst hat, möchten wir es den Hauptmerkmalen nach am ehesten dem Girolamo Pennacchi zutheilen.

---

[55] Dresden, Museum N. 2389, aus der Sammlung Barker in London, Holz, h. 1,35, br. 1,92, vgl. Kugler, Handbuch S. 434 und Quandt's Ausgabe von Lanzi. In der rechten Ecke des Bildes unten befindet sich ein weisser Adler, das Wappen der Este, und man hat den Gegenstand deshalb für das Horoskop des Sohnes der Lucrezia Borgia gedeutet. Verwechselung mit Penacchi scheint uns auch bei zwei dem Giorgione zugeschriebenen Bildnissen der Sammlung Onigo obzuwalten; s. später.

Wir betrachten endlich den Malteser in den Uffizien: Wie er dasteht in der reichen Kleidung, sauberer Wäsche und juwelenbesetztem Kragen mit seiner von feinem Damastmuster übersponnenen schwarzen Ordenstracht, das Barett mit reichem Federbusch in der Hand, macht er auf den ersten Blick den Anspruch einer Leistung grossen venezianischen Stiles; das dichte braune Haupt- und Barthaar ist durch zarte Zeichnung von dem dämmrigen Hintergrunde abgesetzt, die warme Hautfarbe des Südländers durch Tiefe der Schatten gehoben. Aber bei näherer Prüfung vermindern sich diese Reize. Gesicht und Hände sind durch aufgetupfte Farbe umschleiert und den dunkleren Stellen fehlt es an Durchsichtigkeit. Es bleibt ungewiss, ob hier ein Original Giorgione's durch spätere Nachhilfen verdorben oder ob das Bild überhaupt nur von einem geschickten Nachahmer gemalt ist.[56] Florenz, Uffizien.

Die berühmtesten von Giorgione's sonstigen Einzelfiguren und Bildnissen nachzuweisen, welche in alten Berichten erwähnt werden, ist eine lockende, aber sehr schwierige Aufgabe. Wir treffen allerdings Bilder an, welche sich der vorauszusetzenden Kunsthöhe nähern, aber auch in den besten haben wir doch nur Beispiele giorgionesker Behandlung, nicht unbedingt ächte Stücke zu erkennen. Zu diesen zählen wir in erster Linie das Doppelportrait der Berliner Gallerie: zwei schwarzgekleidete Männer in mittleren Jahren und von würdigem Ausdruck, die an einem Tische sitzen, der eine in Seitenansicht gesehen einen Brief lesend, der andere zum Beschauer gewandt und zuhörend — ein Bild, das zwar unrettbar beschädigt ist, aber in der Grösse und Würde der Auffassung weder dem Giorgione noch Tizian Unehre macht.[57] Höher noch stellen wir das Brustbildniss eines weissgekleideten Berlin, Museum.

[56] Florenz, Uffizien N. 622. Leinw., lebensgross, von O. Mündler dem della Vecchia zugeschrieben (s. Burckhardt's „Cicerone").

[57] Berlin, Museum N. 152. Leinw., Halbfig., lebensgr., h. 1,03, br. 0,88, aus der Samml. Solly. Die Bildfläche ist nach der Reinigung unglücklicherweise aufgefrischt, und infolge dessen ein bestimmtes Urtheil unmöglich. Beide Männer tragen schwarze Baretts, den Hintergrund bildet graue Wand mit grossem Fenster und Ausblick auf Landschaft. Die Frage bleibt offen, ob wir hier vielleicht das bei Vasari VII, 83 in Florenz erwähnte Doppelbildniss des Giov. Borgherini und seines Lehrers haben.

Rovigo. Stadtgall. baarhäuptigen Mannes mit langem schwarzen Haar in der Gallerie zu Rovigo, das in seiner mächtigen und meisterhaften Behandlung dem eigenen Stile Giorgione's in hohem Grade ähnelt.[58] — Hierneben nennen wir sodann den kreuzschleppenden Christus in der Sammlung Loschi zu Vicenza. Er ist bärtig mit langen herab- Vicenza, Sml. Loschi. hängenden Locken, voll Adel und erhabenem Schmerzensausdruck dargestellt, die Färbung kräftig und reich, überaus warm und durchsichtig in den Schatten und schmelzend in den Uebergängen, die Gewandung frei und weit, in bellineskem Geschmack mit Ornamenten ausgestattet, die Einzelheiten wie Haare, Dornenkrone und Kreuz genau und fleissig durchgebildet, die ganze Behandlung überhaupt bei aller Meisterschaft von einer Sorgfalt, welche eine frühe Verschmelzung bellinesker Züge mit Antonello's Stil erkennen lässt.[59] — Endlich gehört hierher das Brustbild eines Mannes ohne Kopfbedeckung in reicher braun und gelber Tracht und einem Medaillon mit dem Greif am Halse in der Sammlung Ajata zu Crespano[60], welches höchst anmuthig in Ausdruck und Crespano, Smml. Ajata. Färbung und mit grosser Sauberkeit durchgeführt, lebhaft an Giorgione's Jugendstil erinnert. —

Dem Meister von Castelfranco ist es verhängnissvoll geworden, dass so viele Maler verschiedener Schulen und Gaben durch Anlehnung an seinen Stil seinem Nachruhm zu steigern bemüht waren. In der Masse von Bildern zweifelhaften Charakters, welche allerwärts in den Gallerien unter seinem Namen verstreut sind, ging die Spur seines Genius nach und nach verloren. Unwürdiger Abklatsch seines Stiles kam als baare Münze in Geltung, und so geschah es, dass schliesslich die Meinung aufkam, Giorgione sei

---

[58] Rovigo, Stadtgall. N. 11; kleine Tafel, h. 7'' 1/6, br. 6'' 1/6, unten die eine Hand sichtbar, früher in Casa Mutoni in Rovigo, wo es Fr. Bartoli, Pitt. della Città di R. Venedig 1793 S. 217 erwähnt. Das Haar und die Schatten des Fleisches haben einzelne Uebermalungen und in Folge dessen stumpfen Ton.

[59] Vicenza, Casa Loschi. Holz, h. 0,52, br. 0,40, Christus 3/4 nach links gewandt. Die Erhaltung ist gut, nur eine kleine Stelle an der Stirn ist fleckig. Das Bild ist des Giorgione wohl würdig und Original des in der Gallerie zu Rovigo unter Lionardo da Vinci's Namen aufgeführten (vgl. Band V, S. 278) sowie einer zweiten Copie, welche sich vor nicht langer Zeit im Besitz eines Händlers in Padua befand.

[60] Crespano, Sammlung Ajata N. 16. Holz, h. 0,37, br. 0,26. Brustbild, an Haar und Bart starke Retouchenflecke und die Gesammtbeschaffenheit derart, dass es wiederholte Prüfung erheischt.

zwar bewundrungswürdiger Colorist, aber kein durchgebildeter Zeichner gewesen; als Begründer jener breitgetretenen biblischen Novellen oder Heiligendarstellungen, in denen weltliche Auffassung und geistreiche Motive die wahre, stilgerechte Empfindung verdrängten, habe er die Historienmalerei in die blosse Sinnlichkeit hinabgezogen[61], weil er selbst der Genusssucht zügellos hingegeben war. Denn unter der gefälschten Vorstellung von seiner Kunst musste auch sein menschliches Charakterbild leiden. Dass Giorgione ein leichtlebiger und stark sinnlicher Mensch gewesen, ist gewiss richtig, aber schon Vasari deutet wenigstens an, er sei seinen Ausschweifungen zum Opfer gefallen, während Ridolfi, der diese Vermuthung zurückweist, ihn an gebrochenem Herzen sterben lässt, weil einer seiner Schüler, Luzzi, ihm die Geliebte entführt habe. Wenn es auch thöricht wäre, das Künstlergeschlecht des 16. Jahrh. in Italien mit einem strengen moralischen Maasstab zu messen, so haben wir doch durchaus kein Recht, von Giorgione anders zu denken, als die Zeitgenossen mit Grund von Rafael gedacht und gesprochen haben.[62]

Mit vollkommener Uebereinstimmung sagen alle, auch die ältesten Berichte, dass Giorgione im Jahre 1511 an der Pest gestorben sei. Seine Ueberreste wurden 1638 nach Castelfranco übergeführt und in der Kirche S. Liberale beigesetzt.[63]

Indem wir darangehen, die nach Giorgione benannten unserer Meinung nach unächten Galleriebilder zu mustern, müssen wir uns bei der wilden Mannigfaltigkeit dieses Materials damit begnügen, es gruppenweise nach denjenigen Künstlernamen zu ordnen, welche bei den vorwiegenden Merkmalen verhältnissmässig mit meistem Recht in Frage kommen. — Keiner von Giorgione's Schülern ist in seiner frühen Entwickelung so bellinesk wie Sebastian del

[61] vgl. u. a. Selvatico. Storia estetico-critica I, 526 und J. Burckhardt, Cicerone.

[62] Vasari VII, 87. Ridolfi I, 137. Dolce, Dialogo S. 60 sagt nur „Morì questo valente uomo di peste, con non poco danno della pittura."

[63] vgl. oben und Tescari's Nozzi Puppati-Fabeni, wo Melchiori's handschriftl. Nachricht angezogen ist.

Piombo. Aus diesem Grunde werden eine Reihe Bilder, welche dem Giorgione zugetheilt sind, aber mehr die Hand eines jüngeren Nachfolgers des Bellini vermuthen lassen, am ersten diesem zuzutheilen sein; wir nennen als Beispiel das Nachfolgende:

Weiland Sammlung Northwick: die Ehebrecherin vor Christus (vermuthlich dasselbe Bild, welches sich früher im Palast der Pesari in Venedig befunden hat).[64] Links Christus im Profil mit einem Hauptmann und einer Frau in Turban, rechts das ehebrecherische Weib mit bittend erhobenen Händen geleitet von einem bewaffneten Häscher im Helm. Fast sämmtliche Figuren scheinen Portraits, die Zeichnung ist bewusst und sicher, aber zeigt hier und da etwas bellineske Trockenheit. Der Mangel idealer Behandlung in den Gestalten des Heilandes und der Ehebrecherin, ihre unfeine Formbildung und mangelhafte Geberde sowie die grobe Zeichnung der ausgearbeiteten Hände sämmtlicher Figuren lassen Giorgione's Adel vermissen. Die Gewänder haben malerische Mannigfaltigkeit und geschickte Durchführung bei tiefer und kräftiger Tönung, Helm und Panzerwerk sind trefflich; das Fleisch ist mit breitem, sehr satt getränktem Pinsel aufgetragen und hat warmen Schmelz. Das ganze Colorit hat mehr Helldunkel als Lebendigkeit und Glanz der Farbenskala, der Gesammtton des Ganzen ist trübröthlich und etwas bleiern, alles Merkmale, welche sich der Manier des Sebastian in dem Maasse nähern, in welchem sie sich von Giorgione entfernen.

In der folgenden Bildergruppe, von denen uns etliche später noch zn beschäftigen haben, erkennen wir sodann entweder die eigene Hand Palma Vecchio's oder die seiner unmittelbaren Nachfolger:

Berlin, Museum N. 174: Bildniss eines Mannes von mittlerem Alter in schwarzem Kleid und Pelz, in der Rechten die Handschuhe haltend.[65]

München, Pinak. Saal, N. 582: Männl. Brustbild angebl. eines Fugger, über die rechte Schulter schauend, mit Fuchspelz bekleidet, die Handschuhe in der Hand.[66]

Blenheim, Schlossgallerie: Madonna mit Kind nebst dem heil. Liberale und einer weiblichen Heiligen, Halbfiguren.

Braunschweig, Museum N. 25: Adam und Eva mit dem Apfel, lebensgr. Figuren (s. später).

---

[64] s. Sansovino, Ven. descr. 376; Holz, h. 2 F. 6, br. 3 F. Halbfiguren.

[65] Berlin, Holz, h. 0,75, br. 0,61, Grund dunkel.

[66] München, Holz, h. 2' 2", br. 1' 8". Das Bild wird mit dem bei Vasari VII, 86 in dessen eigener Sammlung erwähnten in Zusammenhang gebracht.

Neben diesen Bildern, welche dem Meister angehören, können andere nur als Schulbilder gelten:

London, weil. Samml. Barker: Eine Frauengestalt in gelbem Turban, den Griff einer Guitare haltend (Halbfig.), im Hintergrund ein Reiter von einem Pagen begleitet. Die firnissartige sämige Farbenfläche, die verwaschene Lichtheit des Fleischtones verbunden mit einer gewissen Rauhigkeit sind bezeichnende Merkmale der Schule Palma's.

Wien, Belvedere I. Stock. II. Saal N. 3: Johannes der Evangelist mit dem Adler hinter sich, Halbfig., am ersten der Schule Palma's zuzutheilen.

Unter den Bergamasken ist es besonders Cariani, dessen Arbeiten häufig mit Giorgione verwechselt wurden, wie wir oben bereits an zwei hervorragenden Beispielen bemerkt haben, denen wir weitere folgen lassen; ausser ihm aber hat auch Lotto und seine Schule reichlich an dieser unverdienten Ehre Theil genommen:

Oldenburg, Grossherz. Museum N. 69 (ehemals in Gall. Schönborn zu Pommersfelden): zwei Frauen, Halbfig., einander gegenüber stehend, von denen die eine der andern die Hand auf die Brust legt, zwischen Beiden eine männliche Gestalt im Halbdunkel sichtbar.[67]

Glasgow, Museum N. 434: Christus und die Ehebrecherin mit mehreren Nebenfiguren (lebensgr. ganze Fig. Leinw.). Wahrscheinlich gleich dem vorigen von Cariani, wenn auch nicht so charakteristisch wie jenes; es scheint identisch mit dem Bilde, welches sich unter Giorgione's Namen in der Sammlung der Königin Christine von Schweden verzeichnet findet[68] und ist Wiederholung oder Copie von Cariani's gleichartigem Bilde in der Stadtgall. (Lochis-Carrara) in Bergamo.

Hampton-Court N. 496: Maria mit dem Kinde auf dem Knie am Boden sitzend, umgeben von Joseph und 3 Engeln in hügeliger Landschaft, vorn rechts 2 knieende Schäfer, ein dritter steht und spielt auf (Holz, kl. Format); die Farbenfläche ist etwas verkratzt und überpunktirt, aber die Behandlung erinnert trotzdem an Cariani. — Aehnlichen Ursprungs, jedoch möglicher Weise auch von Lotto, ist N. 116 ebenda: Brustbild eines Mannes in blossem Kopf mit langem Haar und Bart in schwarzem Wamms, welches am Halse eckig ausgeschnitten ist, sodass man das Hemd sieht; es wird irrthümlich als Selbstportrait Giorgione's bezeichnet, die Farbe ist durch Abreibung zu einem rauhen Braun herabgestimmt.

London, Samml. Holford: Bildniss einer Dame, Kniestück, im Armstuhl sitzend, das Kleid grün und gelb; sie hält ein Blatt in der

[67] Oldenburg (vgl. v. Alten's Katalog 1871), Holz, h. 0,87, br. 0,71.

[68] s. Campori, Raccolta di cat. S. 348.

Hand, auf welchem Lucretia mit dem Dolch dargestellt ist; auf der rothen Tischdecke vor ihr der Sinnspruch „Nec vita impudica Lucretia exemplo vivet.“[69] Das Bild zeigt die unverkennbare Smorphia und Gezwungenheit Lotto's.

Stuttgart, Mus. N. 73: Bildniss des Francesco Contarini (bez. FRANC. CONTAR^{NI}.“); ebenfalls von Lotto, aber aus seiner tizianesken Periode.[70]

Lovere, Samml. der Grafen Tadini: Ein Ritter, der die Linke auf eine Krone legend mit der Rechten nach der im Hintergrund am Himmel erscheinenden Jungfrau deutet[71]; aus der Schule Lotto's oder schadhafte Copie eines Originals von seiner Hand.

Pat (zwischen Belluno und Feltre), Samml. Manzoni N. 18: Halbfig. eines Mannes von kränklichem Aussehn mit der Guitarre in der Hand, dahinter ein Hain und Hügel (Leinw., lebensgr.); ebenfalls in Stil und Empfindungsweise der Schule Lotto's, schadhaft besonders an der schwarzen Mütze und dem schwarzseidenen rechten Aermel sowie an den Fingern der linken Hand.

Hatten wir bereits oben das Halbfigurenbild der Madonna mit Kind und den Heil. Sebastian und Katharina im Louvre von Giorgione auf Pellegrino überwiesen, so glauben wir dasselbe zunächst bei 2 anderen Bildern thun zu dürfen, auf die später zurückzukommen ist: bei der Judith in der Samml. zu Saltocchio bei Lucca und bei der Darstellung Christi in der Vorhölle im Palazzo Reale in Venedig. Aber auch andere, von Pellegrino und Pordenone mehr oder minder abhängige Maler aus dem Friaul verbergen sich hinter angeblichen Werken Giorgione's und wir haben es hier zuweilen in Wahrheit mit Namen wie Morto, Calderara, Grassi, Secante und Bernardino Licinio zu thun:

London, Royal Academy: Eine anmuthige jugendliche Frauengestalt, fast lebensgr., in weissem, die Arme und Schultern kaum bedeckenden Oberhemd steht den grünen Rock aufraffend, sodass die mit Sandalen bekleideten Füsse und die Beine bis zum Knie sichtbar werden, neben einem steinernen Brunnen; sie hält ein Wassergefäss in der Hand, dessen Inhalt wie unvermerkt herabrinnt. In der Haltung liegt ein Zug von Koketterie; die Farbenzusammenstellung ist

---

69 Holz, lebensgr., ehemals im Besitz des Sir Thomas Carnegie, 1854 in British Institution ausgestellt. Ein Seitenstück, alte Copie, besitzt die Gallerie Liechtenstein in Wien, wo das Motto lautet: „Nec ulla impudica etc.“

70 Leinw. h. 2′ 6″ 5‴, br. 2′ 2″.

71 Leinw., auf Holz übertragen, lebensgrosse Halbfigur.

kunstvoll und die Linienführung in den Hügeln des Hintergrundes, dem streifigen Gewölke am Himmel und der braunen Mauer im Vordergrunde sehr ansprechend, auch die Abwägung von Licht und Schatten recht gut; dagegen sind die Gliedmaassen schlecht gezeichnet und lahm, die Gewänder kantig und der Mangel gebrochener Töne, feinerer Uebergänge im Fleisch und der Kraft im Vortrag bewirkt den Eindruck der Leerheit; die Behandlungsweise deutet auf Pellegrino, Cariani und deren Schulen.

Wien, Belvedere, I. Stock, Saal VII. N. 31: Männl. Brustbild, volle Vorderansicht, von röthlicher Fleischfarbe, der Kopf mit grossem schwarzen Hut bedeckt, die Hand auf einem Buche ruhend; im Hintergrund lichte Landschaft; an Pellegrino und Morto da Feltre erinnernd.[72]

Hampton Court N. 45: Brustbild eines Mannes in schwarzer Mütze, vergrössert und übermalt, aber noch immer als Produkt aus Pellegrino's Schule kenntlich.

Mailand, Ambrosiana: Der heil. Joseph das Christuskind haltend, welchem Maria Früchte reicht, daneben der kleine Johannes und Tobias mit dem Engel; ursprünglich dem Giorgione, neuerdings auch dem Romanino zugeschrieben[73], gehört das Bild unserer Meinung nach einem moderneren Künstler an, der solche Vorbilder studirt hat. Joseph ist in Pordenone's Weise behandelt, die Madonna hat die rundliche Fülle Palma Vecchio's und das Ganze erscheint als Werk eines unbedeutenden Nachahmers, vielleicht des Calderara.

London, Samml. der Marquise Lansdowne (früher in der Gall. Northwick): Auf einem Parkplane, welcher im Mittelgrund durch Wasserfläche begrenzt ist, hinter der mehrere Mühlen und Baumgruppen aufsteigen, sitzt links, an einen Baum gelehnt, ein Jüngling mit Lorbeerkranz im vollen Lockenhaar, die Geige auf dem Schooss, auf der er mit dem Finger spielt; dicht vor ihm zwei Mädchen, von denen die eine das Notenbuch hält, indess die andere, eng an die Genossin geschmiegt, zu singen scheint, während sie dem Blicke des Musikers empfindungsvoll begegnet.[74] So sehr auch das anmuthige Motiv den Namen Giorgione's nahe legt, so haben wir es doch nicht mit einem Werk seiner Hand zu thun. Der Maler verräth feinen Geschmack in der Farbenwahl, aber dem technischen Charakter seiner Kunst nach gehört er schon der Zeit des Verfalles der norditalienischen Schulen an. Sowohl die Zeichnung wie das Malverfahren sind nachlässig, der Strich breit, der Auftrag flott und satt, allein die Formbildung dürftig und die Gewandung schwach. Er ist, nach dem Ausdruck der Venezianer, ein Maler „di macchia“, aber sein Farbennachdruck sitzt nicht immer an der richtigen Stelle. Diese

---

[72] Holz. h. 1 F. 7, br. 1 F. 3.

[73] s. Mündler in Buckhardt's Cicerone.

[74] Holz. Fig. unter Lebensgrösse, von Waagen, Treasures III, 202 in der Samml. Northwick zu Thirlestaine House dem Palma Vecchio zugeschrieben; auf der Kunstausstellung in Manchester 1857 N. 253.

Verbindung von ansprechenden und bedenklichen Zügen lässt uns auf den Friauler Grassi schliessen.

Cobham Hall, bei Lord Darnley: der thronende Cäsar empfängt das Haupt des Pompeius[75], eine Composition von einer Reihe von Figuren, düster gefärbt und mit breiter Licht- und Schattenführung und scharfen Gegensätzen der Gewandfarben, eine lebensvoll decorative Darstellung mit Zügen von Pordenone und einem Anflug von florentinischer Empfindung, was auf Morto da Feltre deuten könnte, aber die Behandlung ähnelt dem eben beschriebenen Bilde der Samml. Lansdowne in so hohem Grade, dass man das Bild derselben Hand wie jenes wird zuweisen müssen.

Weil. Samml. Northwick N. 98: Ein Triumphbild; der Triumphator (Cäsar?) auf dem Wagen von der Wache begleitet, umgeben von Gefangenen und gefolgt von Soldaten mit Trophäen; für Mantegna ausgegeben, jedoch von derselben Hand wie das obige, mit dem es auch in den Maassen stimmt, sodass man annehmen darf, beide Stücke seien ursprünglich Theile einer Truhe gewesen.

Rom, Gall. Colonna: Giacomo Sciarra mit dem Feldherrnstab (Kniestück, Holz, lebensgr.), stumpf im Ton und modern in der Behandlung, anscheinend einem schwachen Friulaner wie etwa dem Sebastian Secante angehörig.

Petersburg, Gall. Leuchtenburg N. 38: die Tochter der Herodias das Haupt des Täufers empfangend[76], und

Brescia, Duomo vecchio: Anbetung der Hirten. Diese beiden sind offenbar den Arbeiten des Bernardino Licinio einzureihen.

Nicht unbedeutend ist der Antheil, welchen Brescianische Künstler an den nach Giorgione benannten Durchschnittsbildern haben, und wir finden hier nicht bloss solche vertreten, die, wie Romanino, Moretto und Savoldo, sich vom alten mantegnesken Stile frei hielten und dem rein venezianischen Kunstcharakter anhingen, sondern auch den Calisto da Lodi, der zu den späteren Zöglingen dieser Schule gehört:

La Motta im Friaul, Samml. Scarpa N. 72: Eine Dame in buntem Kostüm, welche einen mit Federhut geschmückten Cavalier beim Gesang mit der Guitarre begleitet[77], lebensgr. Brustbilder von so ansprechender Behandlung und so heiter jugendlicher Auffassung, dass man die Beschädigungen des Bildes einigermaassen verschmerzt. Bei eingehender Betrachtung überzeugt man sich, dass es von einem

---

[75] Holz. h. 2 F. 4, br. 8 F. 9.

[76] Holz. h. 2 F. 8¾, br. 3 F. 7. vgl. Waagen, Gall. der Ermitage etc. S. 375.

[77] Leinw. Vielleicht dasselbe Bild, welches sich nach Campori, Racc. di cat. 162 i. J. 1650 im Besitz der Familie Savelli in Rom befand.

Maler herrührt, der mit der Technik Romanino's vertraut war; indess kommt auch Savoldo in Frage, der zu den ersten Brescianern gehört, die sich in Venedig niederliessen, namentlich wenn man annehmen darf, dass er den Giorgione und den Tizian in seiner Jugendperiode noch an der Quelle hat studiren können. Es fehlt nicht an anderweiten Beispielen, an denen man dieselbe Beobachtung machen kann; wir nennen:

Florenz, Gall. Pitti N. 147: Eine Nymphe von einem grinsenden Satyr verfolgt (Leinw. Brustbilder); unberührte Stücke finden sich hier nur an Stirn, Brust und Schulter der Nymphe und der Braue des Satyrs, alles Andere ist mehr oder minder übergangen; die Behandlung hat zwar mehr von Tizian's Technik als auf dem Bilde in La Motta, aber Auffassung und Vortrag bekunden, dass der Maler auch von Giorgione gelernt hat.

Alnwick Castle: Gruppe von drei Figuren: ein Mann baarhäuptig in blauem Wams und pfirsichrothen Aermeln mit braunem Mantel über der rechten Schulter, die linke Hand im Handschuh an die Hüfte gestemmt, wendet sich nach einer Frauengestalt in rothem Turban mit ausgeschnittenem Kleid und Hemdlatz, deren Bewegung an das Motiv der sogen. „Maitresse du Titien" im Louvre erinnert; rechts noch ein Mann im Hut mit weisser Feder. Das Bild befand sich ehemals in der Samml. Manfrin in Venedig, später bei Mr. Barker in London; es ist durchs Alter und durch alten Firnissüberzug verdunkelt, aber trägt den Charakter der Schulen Tizians und Giorgione's, sodass man den Urheber vielleicht ebenfalls in der Zunft von Nachahmer-Talenten zu suchen hat, die wir oben andeuteten, oder wir haben etwa den Rocco Marcone vor uns.

Petersburg, Gall. Leuchtenberg N. 70: Maria mit dem Kinde vor einer Hecke sitzend, ein Bild, welches wir dem Moretto zueignen zu müssen glauben. — N. 22: Anbetung der Könige, dem Savoldo oder der Schule desselben angehörig.[78]

Rom, Gall. des Capitols N. 69: Halbfigur einer Dame, welche innerhalb eines dunklen Zimmers sitzt, durch dessen Fenster rechts Landschaft mit Bäumen und Thürmen sichtbar ist, zu ihrer Seite ein Ungeheuer (Andeutung der heil. Margarethe); sie trägt Puffärmel und ihr Kleid ist vorn eckig ausgeschnitten. Das Bild (Leinw., lebensgr.), welches sehr hoch hängt, ist düster und beschädigt; die verhältnissmässig gut erhaltenen Theile, wie die linke Hand und die Landschaft, sind in der Weise Savoldo's behandelt. — N. 74: Halbfigur eines Mönches, dunkel und unbedeutend, keinesfalls von Giorgione. — N. 82: Halbfig. eines Mannes in seidenem Kostüm mit einer Armbrust, ein schönes venezianisches Portrait, aber aus späterer Zeit. — N. 145: Heilige Familie, nicht von Giorgione.

---

[78] Waagen, Ermitage etc. S. 375 gibt jenes dem Giorgione, das zweite dem Licinio da Pordenone; vgl. über beide Bilder später.

Cambridge, Museum Fitzwilliam N. 47: Anbetung der Hirten, in der realistischen und kecken Zeichnung der Figuren dem Savoldo ähnelnd, frei und sicher behandelt, die Farben saftig gemischt und reichlich aufgetragen (Leinw.), nicht ohne Beschädigungen.[79]

Hampton Court N. 74: „Gaston von Foix", Copie nach dem Originale von Savoldo im Louvre.

London, bei Lord Elcho (ursprüngl. in Casa Litta in Mailand): Heilige Familie (klein). Maria blickt auf das Kind, welches sie durch Lüftung ihres Mantels, auf dem es geschlafen, erweckt hat, dahinter links Joseph mit 2 Heiligen und der Stall mit Thieren, rechts Landschaft; an der Wand über der Schulter Maria's die Inschr. „GEORGIVS BARBARELLI" (offenbar modern); wahrscheinlich von Calisto da Lodi, wie es denn auch in der Weise der Schüler Romanino's gemalt ist.

Brescia, Samml. Tosi: dieselbe Composition wie das vorige Bild mit geringer Abweichung, hier unter dem Namen des Calisto da Lodi.

Bergamo, Gall. Lochis-Carrara: Mehrere Portraits unter Giorgione's Namen: N. 187: Brustbild eines jungen Edelmanns (angeblich Cesare Borgia), ¾ nach links, mit kleinen Augen, dünnen Lippen, langem strähnigen Haar und dünnem Schnurr- und Kinnbart, in blaugrünem Wamms mit weissem goldverbrämten Halskragen, in der über die Brust erhobenen rechten Hand einen Dolch haltend, mit schwarzblauem goldgesäumten Barett; im Hintergrunde Landschaft bei Gewitterhimmel und 2 kleine Figuren (Mann und Frau), denen der Sturm die Kleider nimmt.[80] Der stumpfe rothe Fleischton und die kühne Behandlungsweise deuten im allgemeinen auf Romanino's Schule und besonders auf Calisto da Lodi. — N. 172: Männl. Brustbild mit braunem Haar und Bart in schwarzem Wams und schwarzer Kappe nach links blickend, in der linken Hand, deren Daumen in die Oese einer Schleife fasst, hält er etliche Blätter (Wasserblume)[81] — ähnlich dem Bilde im Mus. zu Stuttgart N. 234 (dort als Gentile Bellini bezeichnet) und gleich diesem wahrscheinlich von dem Cremoneser Altobello Melone.

Wenn gelegentlich dem glatten, an die Kälte des plastischen Vorbildes erinnernden Vortrag Torbido's die Auszeichnung geworden ist, für Giorgione genommen zu werden — wie wir dies an dem sogen. Bildniss des Gattamelata mit seinem Knappen in den Uffizien bemerkt haben[82] — so verwechselte man nur den

[79] Waagen, Treasures III. 446, stellt es dem Bilde „Jakob und Rahel" in Dresden sehr nahe.

[80] Holz, h. 0,55, br. 0,47.

[81] Holz, h. 0,50, br. 0,39. — Die übrigen Giorgiones der Sammlung bedürfen keiner Erörterung.

[82] Florenz, Uffiz. N. 571, vgl. Band V, S. 516. Ein zweites Beispiel ist das Portrait des Jünglings mit der Flöte in der Gall. zu Padua, s. ebenda.

Schüler mit dem Meister; weit ungerechtfertigter jedoch erscheint es, dass man so häufig Werke Bonifazio's durch solche Missbenennung in falsches Licht gestellt hat:

Florenz, Gall. Pitti N. 61: Findung Mosis: am Ufer des Flusses auf der einen Seite eine Gestalt, welche das Behältniss mit dem kleinen Moses ins Wasser setzt, in der Mitte die Tochter Pharao's mit ihrer Begleitung, der eine Magd das gefundene Kästchen darreicht, auf der andern Seite verschiedene Spielleute und anderes Gefolge, dabei ein Mann, der Flaschen in ein Becken legt[83]; ein reizvoll colorirtes, unzweifelhaft dem Bonifazio angehöriges Bildchen.

Mailand, Brera N. 257: Findung Mosis, ebenfalls figurenreiche Composition und eine der anziehendsten Arbeiten Bonifazio's.[84]

Rovigo, Stadt-Gall. N. 22: Geisselung Christi, der innerhalb eines Hofes an die Säule gebunden von zwei Knechten mit Ruthen geschlagen wird, umgeben von Zuschauern und Wächtern, auf deren Schilden das Wappen der Contarini angebracht ist.[85] Das Bild erinnert in einigen Theilen an Sebastian del Piombo und Palma Vecchio und hat in Zeichnung und Modellirung eine bei Bonifazio seltene Kraft, obwohl es im übrigen seinem Vortrag ähnelt; die Farben sind lebhaft, aber etwas trüb und rauh, die Schatten sehr tief, doch mag die Verdüsterung theilweis von dem Einflusse der Zeit herrühren.

Dresden, Museum N. 219: Anbetung der Hirten[86]; lebendig gezeichnet, lebhaft und warm gefärbt und ebenfalls dem Bonifazio ähnlich.

Von Malern des jüngeren Geschlechtes sind besonders Andrea Schiavone, Rocco Marcone und della Vecchia in unächten Giorgione-Bildern zu erkennen, und zwar ist es vorzugsweise ein bestimmter Gegenstand, bei dessen Wiederholungen wir ihnen begegnen: das Brustbild eines Mannes im Hut, der eine Flöte in der Hand hält. Ein solches Bild wird im Katalog der Sammlung König Jakob's II. aufgeführt[87], und wenn auch von den jetzt noch vorhandenen Repliken keine Anspruch machen kann, Giorgione's

---

[83] Holz, h. 0,31, br. 1,11.

[84] Leinw., Fig. etwas unter Lebensgr., früher im erzbischöfl. Palast (vgl. Lanzi II, 135).

[85] Leinw., Fig. unter Lebensgr.; aufgeführt in Ant. Maria Zanetti's Ausg. von Boschini's Ricche Minere, Venedig 1733, als im Chor zu S. Stae in Venedig befindlich, kam es durch einen Contarini an Dr. Pellegrini und wurde beim Verkauf seines Nachlasses vom Grafen Casilini erworben, der es 1833 der Gall. in Rovigo vermachte (s. den Katalog der Sammlung).

[86] Holz, h. 1,01, br. 1,47; aus Casa Pisani di S. Stefano in Venedig, wo es als Palma Vecchio galt.

[87] s. Bathoe's Katalog v. J. 1758.

Original zu sein, so mögen sie doch sämmtlich auf ein gemeinsames Urbild zurückgehen:

Edinburg, Nat.-Gall. Brustbild, 3/4 nach links, in grossem Hut mit Feder, der breite Schatten auf Stirn und Augen wirft, an der Hand, welche das Flageolet hält, ein Fingerring, um die Schultern hängt Pelzwerk (Leinw., Lebensgr.); eine schöne Arbeit des della Vecchia, an welchem sein Zeitgenosse Boschini[88] besonders die vorzüglichen Nachahmungen Giorgione's rühmt.

Neapel, Museum, Gall. Nazionale, Gr. Saal N. 15: angebl. Bildniss des Fürsten Antonello von Palermo (Leinw.), Wiederholung des vorigen in della Vecchia's Manier.

Bowood, Landsitz des Lord Lansdowne: Copie des Bildes in Neapel (Leinw.).[89]

Mailand, Brera N. 314: Wiederholung des obigen unter Lomazzo's Namen und für dessen Bildniss gehalten.[90]

Padua, Casa Maldura: fünfte Wiederholung des genannten.[91]

Hampton-Court N. 252: Ein junger Mann ohne Kopfbedeckung in weissem Hemd und blauem Mantel, ebenfalls die Flöte in der Hand, Leinw., Brustbild, gänzlich übermalt.

Treviso, Casa Perazzolo: Christus das Kreuz schleppend, 13 lebensgr. Figuren, Soldaten, Knechte u. a. nebst Veronika mit dem Schweisstuche (Leinw.), eine von della Vecchia's schwachen und ungenügenden Nachahmungen Giorgione's.[92]

Weil. Samml. Northwick N. 482: Brustbild eines Mannes nach rechts gewandt, aber der Kopf 3/4 nach links, in bräunlichem Wamms und rother Mütze (Holz), von della Vecchia.

Rom, Gall. Borghese, Zimmer X N. 13: König Saul, bärtig und ohne Kopfbedeckung im Harnisch mit dem Schwert und dem Kopfe Goliaths vor sich auf der Brüstung, hinter ihm David im Pagenkostüm des 16. Jahrh. mit Federhut (Holz, lebensgr.). Das Bild ist durch schlechte Erhaltung, anscheinend verbrannte und übermalte Oberfläche unangenehm geworden, das Fleisch braun und stumpf im Schatten; an den besterhaltenen Stellen (Rüstung, Kopf des Goliath und Hände Saul's) erkennt man das Machwerk eines Malers wie Pietro della Vecchia.

---

[88] s. dessen Vorwort zu den Ricche minere.

[89] Ein Zettel auf der Rückseite trägt die Bemerkung, das Bild sei von Karl III. (in Neapel 1734) seinem Sohne Don Gabriel vor dem Weggange aus Neapel übergeben und in Madrid durch Mr. Coesveldt erworben.

[90] Leinw., h. 0,60, br. 0,42.

[91] Ein zweites Exemplar in der Gall. zu Padua haben wir oben bereits (Bd. V, S. 546) dem Torbido zugeeignet. — Eine sechste Wiederholung des obigen (in ovaler Form) befand sich im 17. Jahrh. in der Sammlung der Prinzen von Foresto, Cesar und Louis von Este.

[92] Fraglich, ob wir hier das Original oder die Copie desjenigen vor uns haben, welches Ridolfi, Marav. I, 136 in der Gall. Muselli in Verona erwähnt.

Stuttgart, Museum N. 29: Saul und David mit dem Haupte des Goliath, Wiederholung des vorigen, von ähnlicher Beschaffenheit.[93]

Wien, Belvedere, I. Stock, Saal VII. N. 56: Saul und David, Wiederholung des obigen, Pietro della Vecchia benannt.[94]

Madrid, Museum N. 182 (früher 780): David vorgebeugt hält Kopf und Schwert Goliath's auf einem Steintisch, von Saul beobachtet, der im Harnisch hinter ihm steht.[95] Nicht von Giorgione, sondern aus der Zeit des Verfalls der venezianischen Schule.

Wien, Belvedere, I. Stock, Saal II. N. 20: David mit Kopf und Schwert Goliath's, Brustbild; späte Copie eines von Vasari erwähnten Originals.[96]

Glasgow, Gall. N. 401: Maria und Kind thronend mit 3 Engeln zu Füssen, welche auf Violinen spielen, zu den Seiten die Heil. Petrus, Joh. der Täufer, Sebastian und ein vierter (Holz, 3/4 lebensgr., aus der Samml. Solly).[97] Grobe Typen und mangelhafte Zeichnung verbunden mit rauher Farbe und kalten grauen Schatten lassen einen Venezianer erkennen, dessen kecker und nachlässiger Vortrag dem Rocco Marcone ähnelt. Die Landschaft des Hintergrundes hat tizianesken Anflug und erinnert uns an das Bild des Domenico Mancini im Dom zu Lendinara, von welchem noch die Rede sein wird.

Glasgow, Samml. J. Graham Gilbert, York Hill: Zwei Männer auf einer Rasenfläche mit Violoncellspiel beschäftigt (Holz, klein); geistreiche Skizze, welche das flotte Machwerk und die Gewandtheit des Rocco Marcone oder Andrea Schiavone verräth.

Wien, Belvedere, I. Stock, Saal VII. N. 41: Auferstehung Christi. Christus schwebt empor, die Siegesfahne in der Linken, mit der Rechten aufwärts deutend, um das Grab 5 Wächter im kriegerischen Zeitkostüm mit Harnischen[98]; ansprechend und reich in Andrea Schiavone's tizianesker und giorgionesker Manier colorirt.

London, Gall. Holford: Ein Weib vor einem Tische stehend mit der einen Hand eine Börse haltend, die andere (linke) auf einen Löwenkopf gelegt, schaut nach einem Mann in ritterlicher Tracht um,

---

93 Holz, h. 3' 1'', br. 2' 6'' 5'''.

94 Leinw., h. 5' 4'', br. 3' 5''. Eins der drei vorgenannten ist möglicher Weise identisch mit dem von Ridolfi. Marav. I, 130 im Besitz der Signori Leoni di S. Lorenzo erwähnten. vgl. jedoch die andere Fassung des Gegenstandes wie sie u. a. in Madrid vertreten ist.

95 Holz, Halbfig., h. 0,95, br. 1,05; früher als Giorgione, jetzt (Katal. Madrazo) als Nachahmung des Sebastian del Piombo bezeichnet. Composition und Zeichnung stimmen fast völlig mit dem Holzschnitt nach einem Bilde überein, welches sich in der Samml. des Andrea Vendramin befunden hat (s. die Handschr. im Brit. Museum „De picturis in Museis Andr. Vendramino positis 1627“), aber der Holzschnitt hat eine Figur mehr und diese Abweichung deutet auf ein bei Ridolfi I, 130 erwähntes jetzt verlorenes Original.

96 Holz, h. 2', br. 2' 3½'', unter „Schule Giorgione's“, vgl. Vasari VII, 82.

97 vgl. Kugler, Handbuch und Waagen, K. u. Kw. in England II, 7 und Treasures. Suppl. 460, welche Beide das Bild für Giorgione erklären.

98 Holz, h. 1' 10'', br. 1' 6'', aus der Samml. des Erzherz. Leopold Wilhelm. vgl. A. Krafft, hist. krit. Kat. S. 21.

rechts ein Fenster mit Ausblick auf Himmel. Die Bewegungen sind augenblicklich und bestimmt, die Farbe körperhaft und gut mit Bindemittel verquickt, das Ganze erinnert an Campagnola und Andrea Schiavone.

England, Samml. des Bar. Humphrey de Trafford (in Manchester N. 245): Christus und die Samariterin am Brunnen, links Petrus und ein anderer Apostel, Hintergr. Landschaft. Die Färbung warm, aber satt und sehr flott aufgetragen, die Behandlung erinnert an einen Nachfolger des Palma Vecchio und Bonifazio, am ersten an Rocco Marcone.

Venedig, Seminario: Daphne vor Apollo fliehend, der ihr mit einem Pfeil in der Hand folgt, wird bei seiner Berührung verwandelt, sodass die Lorbeerblätter aus ihren Fingern spriessen; in der Landschaft Daphne nochmals, wie sie die Pfeile Cupido's empfängt, im Vordergrunde links Cupido mit seinem Bogen beschäftigt; ein kleines sehr ansprechendes Bildchen, leider arg durch Uebermalung beschädigt; der Maler ist wahrscheinlich Andrea Schiavone.

Padua, Casa Giustiniani Cavalli: Bildercyklus die Musen enthaltend, dem Giorgione zugeschrieben, aber nicht von ihm.[99]

London, bei Mrs. Butler Johnstone (weil. Samml. Munro): zwei heil. Familien, 1) der Knabe im Schooss Maria's zieht den kleinen Johannes herbei, daneben Joseph (Holz), offenbar von A. Schiavone. — 2) Maria ihre Wange an die des Kindes schmiegend, Joseph neben einem Baum, Hintergr. Landschaft (Leinw.); angebl. Tizian, jedenfalls von modernerer Hand, vielleicht von Francesco Beccaruzzi oder Lodovico Fiumicelli.[100]

Wir lassen nun noch eine Reihe anderer ebenfalls dem Giorgione zugeschriebener Bilder von verschiedenem Ursprung folgen:

Mailand, Brera N. 244: der heil. Sebastian, lebensgr., ehemals in der Kirche der SS. Annunziata in Cremona[101]; von einem der Dossi.

Florenz, Pitti N. 380: Halbfig. Johannes des Täufers, in der Linken das Kreuz, die Rechte auf die Brust gelegt, in der Landschaft des Hintergrundes die Taufe Christi[102]; sehr schadhaft, im Geist der Dossi.

---

[99] Die Bilder befanden sich früher im Palast Barbarigo in Venedig und sind wahrscheinlich dieselben, welche Waagen im Kunstblatt 1846 N. 2 S. 6 als Werke Giorgione's aufführt. vgl. auch Kugler, Handbuch S. 434.

[100] Letzteres h. 1 F. 6, br. 2 F. 6. vgl. Waagen, Treasures II, 133.

[101] Holz, h. 1,82, br. 0,92; vgl. Ridolfi I, 135.

[102] Holz, h. 0,72, br. 0,55.

Rom, Gall. Corsini, Saal IX. N. 30: Ein männl. und ein weibl. Brustbild mit Heiligenscheinen (Leinw. rund), stark beschädigt und übergangen, ohne bestimmte Stileigenthümlichkeit, aber nicht von Giorgione.

England, Castel Howard (Earl of Carlisle): Zwei Frauenköpfe, wovon der eine nur Bruchstück ist[103]; der Zustand lässt kein bestimmtes Urtheil mehr zu, jedoch könnte man an die späte Periode (um 1515) des Giov. Bellini denken.

Wien, Belvedere, I. Stock, Saal VII. N. 11: a) Ein Mann, der die Laute stimmt, giorgioneskes Bild in der Art des Domenico Mancini. — b) Erdgeschoss, I. Zimmer N. 16: ein Krieger in der Rüstung, Hüftbild, mit Lorbeerkranz auf dem Kopfe, an den Schultern die Hellebarde; er kehrt dem Beschauer den Rücken und wendet den Kopf so, dass man sein Profil sieht. Das Bild, früher für Bildniss des Gonsalvo von Cordova gehalten, gehört einem schwachen Maler aus dem Anfang des 17. Jahrh. an und hat mit Giorgione nichts zu thun, obwohl es diesem ehemals (in der Samml. Bonduri in Verona) offenbar zugeschrieben gewesen ist.[104] — c) I. Stock, Saal I. N. 51: Magdalena im Hause des Pharisäers zu den Füssen Christi; ärmliches Stück Arbeit, selbst für Polidoro Lanzani nicht gut genug.[105]

Dresden, Museum N. 220: Ein Mann in weisser Toga, welcher ein junges Weib an die Brust drückt, durch das Fenster Ausblick auf Landschaft; ein trockenes und hartes Bild von brescianischem Ursprung, welches mit Giorgione nichts gemein hat; ein Seitenstück mit Mancini's Namen bezeichnet besitzt die Gall. Scarpa in La Motta im Friaul.[106]

Hannover, Samml. Hausmann N. 1: „Liebeserklärung" (Halbfig.): ein Jüngling in dunkler Tracht, im Profil gesehen, zu einem Mädchen in grünem Kleide gewandt, welches die Laute hält; am Ufer eines von Schiffen belebten Sees in der Ferne sitzt Amor und zielt nach dem Paare; ansprechende Gruppe, sorgfältig durchgeführt, aber ohne künstlerische Kraft in der Formgebung und ohne Lebendigkeit in der Färbung, die Fläche ist weich verschmolzen und von sattem öligen Auftrag. Aehnliches bietet sich uns an einem Hause in Feltre dar, der Maler ist vielleicht Domenico Capriolo von Treviso, dessen Manier sich in mancher Beziehung derjenigen nähert, die wir am „Horoskop" aus der Sammlung Manfrin (jetzt in Dresden) beobachteten.

Frankfurt a/M., Städel'sches Museum N. 21: Der heil.

---

[103] Nach Waagen, Treasures III. 325, von Giorgione.

[104] vgl. Del Pozzo, Pitt. Veron. 289 und Vasari VII, 83.

[105] a) Leinwand, h. 1' 5", br. 1' 7". b) h. 2' 4", br. 2'. c) Leinw., 2' 1", br. 2' 11".

[106] Dresden, Holz, h. 0.50, br. 0,69; eins der beiden Stücke scheint ehemals der Sammlung Canonici in Modena angehört zu haben, s. den Katalog v. J. 1632 bei Campori, Raccolta S. 115.

Mauritius in Rüstung, Halbfig.[107], ein Bild deutschen oder flandrischen Ursprungs, von welchem sich eine Wiederholung im Belvedere in Wien, II. Stock, Saal II. N. 62 befindet, wo dieselbe als der heil. Wilhelm von Joh. Hemessen gilt; eine zweite, welche sich unter dem Namen Giorgione in der Gall. von Hampton-Court befand, scheint von einem Ferraresen gemalt.

Braunschweig, Museum N. 226: Eine Musikunterhaltung, in der Composition dem unter Tizian's Namen in der Nat.-Gall. zu London N. 3 befindlichen Bilde entsprechend, welches jedoch zwei Figuren mehr hat und geschickter gemalt ist. Keins der Bilder rechtfertigt die gegebene Benennung, das braunschweigische ist von einem späten Venezianer.[108]

London, Nat.-Gall. N. 41: Der Tod des Petrus Martyr, eine von einem jüngeren Venezianer oder Ferraresen verarbeitete Composition; die trübe Färbung, schroffen Gewandtöne und das nachlässige Machwerk sind ebensoviel Gründe gegen Giorgione.[109]

London, Bath House: Die Tochter der Herodias in Begleitung einer alten Magd das Haupt des Täufers auf der Schüssel tragend; die Composition ist dem Tizian und dem Giorgione zugeschrieben worden, aber in Wahrheit von keinen der beiden, sondern aus Pordenone's Schule und möglicher Weise von Bernardino Licinio oder Beccaruzzi von Conegliano. Die Figuren haben ansprechende mittlere Verhältnisse, die Farben sind theilweis durch Nachhilfen stumpf geworden. — Ebenda: zwei Halbfiguren in gemeinsamem Rahmen, Leinw., anscheinend von Varotari; Gegenstücke derselben befinden sich in der Samml. Ajata in Crespano, dort dem Frangipani zugeschrieben.

London, Gall. Holford: Die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täufers, hinter ihr eine Magd, vorn ein Krieger (Halbfig., Holz), an das ebengenannte Bild in Bath House erinnernd, aber sehr schwach.

Dulwich, Gall. N. 128: Eine musikalische Gesellschaft (Holz, Fig. lebensgr.), jetzt infolge von Uebermalungen düster geworden, nach Typus und Bewegung der Figuren zu schliessen aus den Schulen des Lotto oder Savoldo.

London, Samml. der Lady Malmesbury: Urtheil des Paris. Paris in moderner Pracht (rothe Jacke und weisse Unterkleider) sitzt links am Boden im Schatten eines Baumes, den Hund zur Seite und betrachtet, den Apfel in der einen Hand, die andere zum Deuten erhebend, die drei Göttinnen, welche völlig nackt eng aneinander geschmiegt vor ihn treten; die mittlere (Venus) hebt die Hand an-

[107] Holz, h. 0,96, br. 0,80, oben rund. Die Copie stammt aus dem Hause Barisoni in Mailand.

[108] Leinw., h. 3 F. 5, br. 4 F. 4.

[109] Leinw., h. 3 F. 4½, br. 4 F. 9½; ehemals in der Sammlung der Königin Christine von Schweden, später in der Gall. Orléans.

scheinend zum Empfang des Apfels, die zweite weist auf sie, die dritte birgt sich ein wenig hinter ihr; in der Luft sieht man den emporfliegenden Merkur, den Hintergrund bildet idyllische Hügellandschaft mit Bäumen und Häusern. Das Bild hat bolognesischen Charakter und erinnert an P. Franc. Mola; es ist nicht zu verwechseln mit dem von Ridolfi unter Giorgione's Werken aufgeführten Paris-Urtheil.[110]

London, weil. Samml. Barker: Die drei Lebensalter, eine der zahlreichen Copien nach der Originalcomposition Tizian's in der Samml. Ellesmere, von denen eine sich in der Gall. Doria, eine andere von Sassoferrato in der Gall. Borghese in Rom befindet; die obige ist im besten Falle von Polidoro Lanzani oder Lodovico Fiumicelli.[111]

London, bei Miss Rogers: Ein Ritter und eine Dame; ein Bild der bologneser Schule.

London, bei Mr. Bennet: Maria mit Kind und den Heiligen Antonius und Katharina in Landschaft; s. später bei Domenico Mancini.

Hampton-Court N. 773: Ein Edelmann im Waffenkleid und eine Dame mit einem Musikinstrument (Leinw.); moderne Nachahmung in der Weise des Honthorst. — N. 1086: Ein nacktes Weib links und im Hintergrunde eine Jagd (Holz, klein); nicht von Giorgione, sondern, nach unberührten Stellen zu schliessen, wahrscheinlich von Paris Bordone.

Weil. Samml. Northwick N. 898: Amor die Hand eines jungen Mädchens erfassend um sie mit dem Pfeil zu verwunden, Hintergrund Landschaft (Leinw., klein, Fig. unter 1/2 Lebensgr.); ein anmuthiges Bild im Stile des Varotari. — N. 82: Zwei bewaffnete Männer, der vordere baarhäuptig, der andere mit dem Helm bedeckt, bologneser Schule des 17. Jahrhunderts.

Oxford, Christchurch Hall: Pan und ein Satyr auf der Pfeife blasend nebst zwei anderen Figuren (Holz, klein); zu schadhaft um ein Urtheil zu gestatten.

---

110 Leinwand, h. 1 1/2 F., br. 2 F., in Manchester 1857 N. 251, vgl. Waagen, Treasures I, 416, welcher es für Giorgione hält; s. dagegen bezüglich des Bildes von Giorgione, welches Ridolfi I, 130 erwähnt, die Abbildung im Katal. des Andrea Vendramin (De Picturis in museis etc.).

111 Dass auch Giorgione den Gegenstand behandelt hat, bezeugt zwar Martinioni bei Sansovino, Ven. descr. 377, der ein solches Bild in der Samml. des Niccolò Renier in Venedig kannte, aber seine Beschreibung („zwei spielende und ein schlafendes Kind, gegenüber ein Jüngling mit einer Nymphe unter einem Baum Flöte spielend, ferner in der Landschaft ein Greis, der sich am Feuer wärmt“) stimmt genau zu der Composition Tizian's bei Lord Ellesmere; Ridolfi I, 127. 128 schildert das Bild, welches sich im Besitz des „Sign. Cassinelli in Genua befand, ganz anders (eine Frau mit dem Säugling im Arm, welcher beim Oeffnen der Augen weint, ein junger Mann in seiner Vollkraft in Waffen, sodann ein Jüngling zwischen Philosophen und Geschäftsleuten, von einer Alten begleitet, und ein Greis mit einem Todtenkopf in der Hand).

Glasgow, Schloss Hamilton: Atalanta auf dem Knie des Hippomenes sitzend, welcher einen der Aepfel hält, Cupido läuft mit seinem Bogen herbei, in der Ferne die Jagd; vorn rechts noch andere bezügliche Gegenstände (Holz, klein); skizzenhaft und leer, von rosiger Färbung, an Lattanzio Gambara, Beccaruzzi und andere ihres Gleichen erinnernd.

Edinburg, Nat.-Gall. N. 165: Ein junger Mann, an dessen Schultern sich ein Mädchen lehnt, Halbfiguren, in der Weise della Vecchia's.

Wir schliessen mit einem Katalog von Bildnissen, welche fälschlich mit Giorgione's Namen belegt sind:

Venedig, Gall. Manfrin N. 50: Brustbild eines Mannes ohne Kopfbedeckung in schwarzem Rock mit Pelzkragen. Durch Hinzufügung eines grossen Stückes an der rechten unteren Ecke und durch ausgedehnte Uebermalungen wird ein Urtheil sehr erschwert; möglich aber, dass Giorgione ursprünglich daran gemalt hat.[112]

Venedig, Akad. N. 472: Brustbild eines Mannes (Leinw.); sowohl Giorgione's wie überhaupt einer öffentlichen Sammlung unwürdig.

Crespano, Sammlung Ajata: Halbfigur eines bärtigen Mannes, 3/4 nach rechts; sehr beschädigt und von zweifelhafter Herkunft.

Forli, Gall. N. 126: Bildniss des „Duca Valentino" von Rondinello.[113]

Modena, Gall. N. 123: Ein junges Weib in Weiss, die eine Hand auf den Busen gelegt (nicht von den Verf. gesehen).[114]

Florenz, Uffizien N. 356: angebl. Selbstbildniss des Giorgione, in Wahrheit ein geringes Produkt im Stile des Beccaruzzi.

Florenz, Pitti N. 222: Bildniss einer Dame, am wahrscheinlichsten von Bissolo.[115]

Rom, Gall. Doria, Gr. Saal N. 27: Männl. Brustbild mit schwarzer Mütze (Leinw.); ein sorgfältig gearbeitetes ansprechendes Bild, durch Abreibung und Nachbesserungen sehr entstellt (am besten erhalten der grüne Grund), eine höchst gewissenhafte Leistung, der jedoch die hohen Eigenschaften Giorgione's fehlen.

Rom, Gall. Corsini, Zimmer 9 N. 61: Bildniss eines Mannes in dunklem Kleid und dunkler Mütze mit einem Handschuh in der rechten Hand (Leinw., Halbfig. unter Lebensgr.), links ein grüner

---

[112] Leinw., h. 0,59, br. 0,79.

[113] vgl. Band V. S. 632.

[114] Das Bild (Leinw., h. 0,85, br. 0,61) ist 1859 vom Herzog mit fortgenommen worden.

[115] vgl. Band V. S. 306.

Vorhang. Die Farbenfläche ist zwar verputzt, aber die Behandlung lässt noch einen Nachfolger des Sebastian del Piombo erkennen.

Dresden, Mus. N. 221: Männl. Brustbild in schwarzem Haar und Vollbart mit schwarzem Wamms und weissem Hemd, in der beschuhten Hand einen Handschuh, Hintergr. grün, angebl. Portrait des Pietro Aretino (Leinw.); nicht frei von Uebertupfung, der Technik nach palmesk, vielleicht von Paris Bordone.

Berlin, Mus. N. 156: Brustbild eines venezianischen Edelmannes von mürrischem Ausdruck in den derben Zügen, in schwarzer Kleidung und Mütze; im Hintergrund rechts neben einer Nische ein Relief mit antiker Darstellung eines Kampfes; schadhaft, von einem Nachfolger Tizian's und Pordenone's, vielleicht von Zelotti.

London, weil. Samml. Barker: Bildniss einer Dame in gelbem Turban und roth und gelben Aermeln, den Hals einer Guitarre haltend, Hintergr. Landschaft mit einem Reiter, den ein Hund begleitet (Holz, Halbfig.). Der lichte verwaschene Ton und fette Auftrag lassen hier die Hand eines Nachfolgers von Palma Vecchio oder Cariani erkennen.

Hampton-Court N. 905: Volle Figur mit Nimbus um's Haupt und einem Palmzweig in der Hand neben einer Säule stehend, worauf die gefälschte Inschrift: „GIORGIO BARBARELLI A. D. MDIII. F. S. XX" (Leinw.); das Bild, trotz der Ausbesserung schmutzig, weist auf einen mit Tizian's Schule zusammenhängenden Maler. — N. 128: angebl. Selbstbildniss Giorgione's (Brustbild, Leinw.); ansprechende Vorderansicht eines Mannes in langem Haar und Bart, in schwarzer, vorn eckig ausgeschnittener Kleidung; zahlreiche Uebermalungen bedecken die ursprüngliche Fläche, sodass ein Urtheil gewagt wäre.

Longford Castle, Sitz des Lord Folkestone, N. 145: Eine Dame im Staatskleid mit Puffärmeln, eine Lorgnette in der Rechten, innerhalb eines Zimmers (Kniestück, Leinw., lebensgr.); offenbar von Paris Bordone.[116]

Glasgow, Schloss Hamilton: Brustbild des „Alexander Oliverius" (s. später unter Santa Croce). — N. 124: Brustbild eines Mannes in grossem Hut; schlecht gezeichnet und nachlässig gemalt, im Stile der Schulen des Pellegrino und des Morto da Feltre.

Unter der grossen Zahl verlorener Werke Giorgione's, welche sich bei älteren und neueren Gewährsmännern aufgezählt finden, werden zwar ohne Zweifel viele seines Namens nicht würdig ge-

[116] Eine jetzt unlesbare Jahrzahl las Waagen, Treasures, Suppl. 361, welcher das Bild, das er früher als Copie nach Palma Vecchio's Violante angesehen, später aber ebenfalls für Bordone erklärte: „MDXXXX."

wesen sein, aber dies kann den Verlust der echten, die uns entzogen sind, nicht erträglicher machen. Zu diesen gehörte u. a. eine Darstellung, welche zu ihrer Zeit als ebenso geistreiche wie technisch erstaunliche Lösung eines Vexirproblems Aufsehen machte. Vasari erzählt nämlich, Giorgione habe in den Tagen, als Verrocchio an seinem bronzenen Reiterstandbild (dem Colleoni in Venedig) arbeitete, also um 1488, lebhaft an der damals sehr beliebten, bekanntlich auch von Lionardo ernstlich und eingehend behandelten Streitfrage über die Rangstellung der Malerei und Bildhauerei theilgenommen und gegenüber den Behauptungen der Plastiker, dass nur ihre Kunst im Stande sei, alle Ansichten einer Figur zu geben, während sich die Malerei mit einer einzigen begnügen müsse, sich anheischig gemacht, mit Einem Male auf derselben Tafel eine Gestalt wiederzugeben, die man ohne den Standort wechseln zu müssen, wie vor einer Statue, zu gleicher Zeit von allen Seiten sehe. Dieses Räthsel löste er auf folgende Weise: er malte eine nackte Gestalt mit dem Rücken nach dem Beschauer gekehrt, vor einem krystallhellen Gewässer, in welchem sich die Vorderansicht spiegelte, während rechts die abgelegte Rüstung, links ein aufgestellter Spiegel die beiden Seiten des Mannes sehen liess.[117]

Verlorene Bilder Giorgione's: Venedig, Sammlung des Patriarchen Grimani: ein männl. Bildniss mit grossem Kopf, in der Hand eine rothe Mütze mit Pelzwerk; ferner ein Knabe mit fliessartigem Haar. — Faenza, Casa Castel Bolognese: ein Bildniss. — Florenz, Casa Borgherini: Bildniss des Giov. Borgherini und seines

[117] s. Vasari VII, 85. 86. Paolo Pino, dessen Dialogo di pittura i. J. 1548 gedruckt ist, erwähnt des Bildes ebenfalls mit einigen Abweichungen in der Schilderung und benennt es als einen heil. Georg. Er sagt: „Costui (Giorgione) a perpetua confusione de gli scultori dipinse in un quadro un San Georgio armato in piedi appostato sopra un tronco di lancia con li piedi nelle istreme sponde d'una forte limpida e chiara nella qual transverberava tutta la figura in scurzo sino alla cima del capo, poscia havea finto uno specchio appostato a un tronco, nel qual riflettava tutta la figura integra in schena et un fianco. Vi finse un' altro specchio dall' altra parte, nel qual si vedeva tutto l'altro lato del S. Georgio, volendo sostentare ch'uno pittore può fare vedere integramente una figura a un sguardo solo, che non può cosi far un scultore, e fu questa opera (come cosa de Georgione) perfettamente intesa in tutte tre le parti di pittura, cio è disegno, inventione e colorire.“ An einer andern Stelle seines Dialogs nennt Pino den Giorgione, vermuthlich mit Rücksicht auf die Feinheit seiner landschaftlichen Darstellungen „l'altro Perugino.“

Lehrers[118]; — in Casa Anton de Nobili: ein Feldhauptmann in Waffen, angebl. Bildniss eines Offiziers der mit Gonsalvo Ferrante da Cordova nach Venedig gekommen war, als dieser dem Dogen Agostino Barbarigo seine Aufwartung machte; ferner ein Portrait Gonsalvo's selbst (s. Vasari VII, 82. 83).

Venedig, Casa M. A. Pasqualino: Brustbild eines Knaben, der einen Bogen hält, und ein heil. Jakobus mit dem Pilgerstab; — in Casa G. Vendramin: der Leichnam Christi von einem Engel auf dem Grabe gehalten; — in Casa Zen: eine nackte Gestalt in Landschaft, wozu sich die Federzeichnung in der Samml. des Michiel Contarini befand; — in Casa Jeronimo Marcello: der heil. Hieronymus lesend; ferner Bildniss des Messer Jeronimo in Waffen, vom Rücken gesehen, den Kopf wendend (Original des späteren Bildes im Belvedere zu Wien, Erdgesch. Saal I. N. 16); eine nackte Venus mit Amor in Landsch. (Landsch. u. Amor von Tizian vollendet); — in Casa M. Z. A. Venier: ein Krieger in Brustharnisch; — in Casa Zuane Ram: Brustbild eines Knaben, der einen Pfeil hält, ein Schäferknabe mit einer Frucht; — in Casa Odoni: der heil. Hieronymus in der Wüste bei Mondlicht; — in Casa Taddeo Contarini: Aeneas und Anchises in der Unterwelt; Geburt des Paris (s. Anon. d. Morelli S. 56. 63. 65. 73. 78. 79. 80. 85.) — Samml. des Nicc. Renier: Madonna mit Kind; Simson auf einen Stein gestützt klagend über die verlorenen Augen und verlacht von zwei hinter ihm stehenden Männern (s. Sansovino, Ven. descr. 377); — in Casa Malipiero: Halbfig. des heil. Hieronymus lesend; — bei Senator Gussoni: Madonna m. K., Hieronymus und einem zweiten Heiligen; — in Casa Vidman: Geburt des Adonis; Venus und Adonis; Tod des Adonis (Theile eines Schreines); 12 Bilder zum Leben der Psyche; ein Bild gen. „il vecchio castratore"; — bei Sign. Crasso: Bildniss des Luigi Crasso sitzend, mit den Augengläsern in der Hand; ein nacktes Weib und neben ihr ein Schäfer mit der Flöte; — Pal. Domenico Ruzzini: ein Feldhauptmann in Waffen; — bei Sign. Camillo Lucarno: ein Bildniss; — bei Sign. Gozi: ein Bildniss; — Scuola de' Sartori: Mad. mit Kind, den Heil. Barbara, Joseph und dem Stifter; — Pal. Girolamo Cavazza, Pal. de Tassis, Pal. Ottavio Fabri, Pal. Girolamo Contarini: verschiedene Bilder. — Verona, Samml. Muselli: Bildniss eines Mannes in einer Mütze aus Brokat und Sammet und in einer mit Wolfspelz verbrämten Schaube, ein Buch in beiden Händen, im architektonischen Hintergrund eine Statue ohne Kopf; ein Bildniss der Laura; — bei Dr. Curtoni: Christus und ein Apostel mit der besessenen Frau und ihrer Mutter; ein Bildniss; Achilles von Paris Pfeile empfangend; Amor in Landschaft; — Casa del Pozzo: Selbstbildniss Giorgione's; — bei Conte Rizzardi: Bildniss eines Mannes, Halbfig. — Antwerpen, Samml. Van Voert: Kopf des Polyphem in grossem Hut, der breiten Schatten auf das

---

[118] vgl. oben das Bild im Museum zu Berlin N. 152.

Gesicht warf; Bildniss eines Feldherrn in antiker Kleidung und Kopfbedeckung; ein junger Mann mit vollem Haupthaar in Rüstung; Bildniss eines Mannes aus dem Hause Fugger mit Wolfspelzshaube; ein nackter Jüngling sinnend, in dem abgelegten Brustharnisch wiedergespiegelt, (Halbfig. s. Ridolfi, Marav. I, 126—137, dal Pozzo, Pitt. Veron. 303. 308, Campori, Racc. di cat. 189. 190. 198, Boschini, Carta del nav. 308 und Ricche Min., Sest. di Canar. 15. 16; Sansovino, Ven. descr. 374. 376. 377. 394 und 415).

Rom, bei Fürst Aldobrandini: heil. Sebastian; — Samml. der Königin Christine von Schweden: Bildniss des Pico della Mirandola als Knabe in voller Figur mit Schwert und Dolch und Hut mit weisser Feder; — Modena, bei Prinz Cesar Ignazio d'Este: Bildniss eines Mannes von grossem Hute beschattet (1685); Bildniss eines Mannes, der eine Hand in die Hüfte stemmt, in der andern die Handschuhe hält; — Studio Coccapani (1640): Bildniss Giorgione's; eine Landschaft (s. Campori, Racc. di cat. 147. 149. 310. 312. 347).

London, Samml. König Karl's I. (nach dem handschr. Katalog Ashmolean): Männl. Brustbild in schwarzem Wamms und schwarzer Mütze; ein Frauenbild, die linke Brust nackt, die rechte halb vom Hemd bedeckt; Aktaeon; Maria, Christus, Katharina und Joseph; Samml. König Jakob II: ein Mann mit dem Kopfe Joh. d. Täufers; Giorgione's Bildniss, umgeben von Statuen (Lotto); Halbfigur einer Frau, welche mit der einen Hand ihre Schürze hält, die andere auf einen Vogel legt; ein Mann mit einem zottigen Hunde und einem Musikbuch; ein Mann in schwarzem Wamms mit zweihändigem Schwert, Hüftbild; ein Frauenbild mit rothen Aermeln und einer Halskette; ein Mann mit rothem Gürtel, die Hand auf der Brust; ein Mann mit dem Falken auf der Faust; ein Mann mit schwarzer Mütze, in beiden Händen ein Buch haltend; ein Mann im Cardinalshut, in der einen Hand ein weisses Buch; ein Familienbild aus 10 Personen bestehend (Bern. Licinio); vier Gestalten bis zur Hälfte sichtbar, singend (fraglich, ob vielleicht identisch mit dem Bilde Tizian's in der Nat.-Gall. zu London N. 3); ein Mann in schwarzer Tracht, die Haare hinter das Ohr gestrichen.

FÜNFTES CAPITEL.

Die Maler im Friaul an der Wende des 15. u. 16. Jahrhunderts.

Wie landschaftlich und politisch so zeigt das Friaul auch künstlerisch den Charakter einer Uebergangs- und Grenzprovinz. Lange in der Botmässigkeit der Patriarchen von Aquileia fiel es i. J. 1420 den Venezianern zu und wurde seitdem von Statthaltern der Markusrepublik regiert. Seine Bewohner, ein kräftiges, kriegerisches und streng religiöses Völkchen, führten Jahrhunderte lang ruheloses Leben. Bald waren es kaiserliche Heere, die von Norden her in die schönen Thäler des gesegneten Landes eindrangen, bald überschwemmten Ungarn und Türken den heimischen Boden, der ohnehin fast ununterbrochen unter den Fehden litt, die Bischöfe und Edelherren auszufechten hatten.

In ihrer Kunstthätigkeit schwankten die Friauler lange zwischen deutschem und italienischem Wesen[1]; erst am Ausgang des 15. Jahrh. setzten sich die venezianischen Vorbilder dauernd fest. In der Blüthezeit der Vivarini und Bellini sehen wir die Meister aus dem nördlichen Hügellande noch in veraltetem Geschmack und altfränkischer Behandlungsweise befangen, wie die namentlich in Cadore erhaltenen halb giottesken, halb nordischen Ueberbleibsel zeigen[2]; dann aber vollzog sich der Umschwung

[1] Die Urkunden, auf welche wir uns bezüglich der Kunstgeschichte des Friaul im Folgenden berufen, rühren meist aus dem höchst ergiebigen Notariats-Archiv zu Udine. Wir verdanken dieselben der gütigen Mitarbeit des durch seine werthvollen Beiträge zur Geschichtsliteratur Italiens rühmlich bekannten Dr. Vincenzo Joppi in Udine.

[2] Wir nennen: In Vigo di Pieve,

umso plötzlicher und durchgreifender. Es ist gradezu erstaunlich, mit welcher Entschlossenheit die Friauler die ausgetretenen Wege ihrer Vorgänger verliessen, um sich in die moderne Kunstsprache einzuleben; ihr künstlerisches Bestreben ging von Stund an ohne Rest im venezianischen auf. Wo geniale Begabung vorhanden war, da offenbart sich ursprüngliche Kraft, welche wie bei Pellegrino und Pordenone die derben Nerven der Gebirgskinder in den Bürgern des civilisirteren Flachlandes wiedererkennen lässt.

Am festesten haftete die alte Kunstüberlieferung in Belluno, wo im 14. und 15. Jahrh. Simone da Cusighe oder dal Peron (gest. um 1416)[3] und die Familie Cesa, von denen wir einen Matteo und einen Antonio kennen, thätig waren, Männer, deren Begabung die der weiland Margaritone und Neri di Bicci kaum überstieg:

Simon da Cusighe. — Belluno, Baptist. (fr. in S. Martino): Altarstück von 13 Theilen, unterhalb 4 Darstellungen aus dem Leben Joh. des Täufers (im 17. Jahrh. gänzlich erneut); oberhalb: inmitten der heil. Martin spendend, zu den Seiten Doppelreihe von 8 Bildern

Chiesa di S. Orsola: Fresken mit Darstellungen aus der Legende der Schutzheiligen und der Jungfrau Maria, ein Krucifix über dem Altar; ausserhalb: ein heil. Christophorus, früh-giottistisch; in S. Vito bei Chiapuzza im Cadore, Kirche S. Floriano: Flügelaltar enth. Maria, Florian, Joh. d. Täufer, Katharina und Magdalena; aussen auf den Flügeln Joh. d. Evang. und einen zweiten Heiligen (Fig. 1/4 lebensgr.), rohe Arbeit aus dem Ende des 15. Jahrh. Pieve di Cadore, Dom: verschiedene Bilder in der Sakristei und in der Fabricieria: 1) die Heil. Andreas und Laurentius, Deckel eines geschnitzten Altarschreins, Tempera, die Fig. fleischlos und aus derselben Zeit wie die obigen; 2) die Heil. Michael und Katharina, auf der Rückseite die Beschneidung, 3) zwei Bischöfe, auf der Rückseite die Geburt Christi, misgestaltete Figuren in der Art des Hieronymus Bosch, 4) Bartholomäus und ein Zweiter, auf der Rückseite die Verkündigung; 5) Franciskus und Joh. der Evang. mit der Anbetung der Könige, sämmtlich in Tempera mit 1/4 lebensgr. Figuren, ehemals die Klappen des Hochaltars. In Pieve di Cadore haben sich Nachrichten von einem Maler Namens Zaccaria erhalten, der i. J. 1430 ein Altarbild für die Hauptkirche gemalt hat, vgl. Dr. Zecchinelli's handschriftl. Bemerkungen über die Maler von Cadore zum Elogio di Oswaldo Varetoni herausgeg. vom Abbate Cadorin, Venedig 1828 S. 42 und Ticozzi, Stor. dei letterati etc. del dipartimento della Piave, Belluno 1813. S. 39.

[3] Cusighe und Peron sind Dörfer in der Nähe Belluno's. Simone vollendete am 20. Juni 1397 ein Altarstück für den Hochaltar des Domes in Belluno, wofür er 440 Lire erhielt; am 17. Juni 1400 war er „von Amts wegen“ bei der Oeffnung des grossen Reliquienschreines im Dom anwesend; i. J. 416 wird er urkundlich mit „quondam“ erwähnt. s. urkundl. Nachrichten aus Belluno, mitgetheilt von Dr. Francesco Pellegrini, Prof. am Lyceum der Stadt, vgl. auch Miari, Dizionario S. 61 und Ticozzi a. a. O. 2 u. 3.

aus seiner Legende. — Casa Pagani (ehemals in der Kirche zu Salce): Die gnadenreiche Jungfrau zwischen einer Doppelreihe von 8 Tafeln mit Gegenständen aus der Bartholomäus-Legende, bez. „an MCCCCXXXXIIII Indic III die XX° augusti actu fuit f̃. op̃. onesto viro Dño p̃o Xhoro caplñ S. Bathĩ. Simon fecit." — Ebenda: Antonius Abbas thronend zwischen den Heil. Joatas, Gotthard, Bartholomäus und Antonius, bez. „Simon Pinxit." — Kirche zu Sala: Fresken an den Innenwänden darst. Bruchstücke von Heiligen- und Apostelfiguren; der heil. Martin den Mantel theilend. — Orzes, Chiesetta della Madonna (früher in der Pfarrkirche S. Michele): Maria m. K. zwischen Rochus und Sebastian, Holz, ½ lebensgr., sehr übermalt, — sämmtlich rohe Temperastücke von sehr kindischer Arbeit.

Matteo Cesa. Belluno, bei Conte Agosti (ursprünglich in S. Pietro in Campo bei B.): Mad. u. K. zwischen Petrus und Paulus bez. „Matheus pinxit et intacavit." Casa Pagani: Bruchstück eines Tafelbildes mit einem knieenden Stifter, bez. „Opus Matei." — Caleipo, S. Niccolò, Sakristei: Maria mit Kind umgeben von den Evangelistensymbolen (die beiden Hauptfig. lebensgr., aber der Kopf des Knaben und der Mantel zerstört) und 4 Scenen aus der Legende des heil. Nikolaus, enth. 1) seine Geburt (Gipsgrund zur Hälfte zerstört), 2) seine Geldspende, das Uebrige unkenntlich, bez. „Mateus pinxit." — Cet bei Castions, S. Lucia: Mad. m. Kind zwischen Sebastian und Lucia (letztere neu), Holz, Figuren ½ lebensgr., bez. „Opus mateũ" (sic). — Castions (Umgegend), S. Giacomo: Mad. mit Kind zwischen Jakobus und einem zweiten Heiligen (übermalt, die Figuren wie auf dem vorigen), bez. „Opus Matei." — Sala, S. Matteo: Mad. m. K. zwischen Matthäus und Hieronymus, letzterer ein Kirchenmodell tragend, worin der heil. Christoph gemalt ist.

Alle diese Bilder mit Ausnahme des letztgenannten, welches ein wenig besser ist, sind form- und werthlose Arbeiten; das Altarstück in Sala mag in Matteo's Werkstatt unter Beihilfe des Antonio Cesa gemalt sein, welcher vielleicht auch bei den folgenden betheiligt gewesen ist:

Sergnano bei Sala: Maria mit Kind umgeben von 9 Darstellungen aus ihrem Leben, die Fig. des Hauptbildes lebensgross, die umgebenden kleinen Tafeln verschnitten und umgeformt, die Gestalten hölzern wie auf einem Schnitzwerk. — Weit geringer noch sind: Sagragna: Bruchstücke von Fresken, enth. Maria mit Kind und Antonius Abbas. — San Vigilio: Fresken enth. Kreuzigung, Maria mit Kind, letztes Abendmahl. — Berlin, Museum (nicht ausgestellt): Mad. m. Kind zwischen Apollonia, Andreas, Katharina und Franciskus (Holz, Fig. ¼ lebensgr.), bez. „Opus Mathei." — Ebenda N. 125: Mad. m. K. und zwei Engeln nebst den Evangelistenzeichen, Goldgrund. — Belluno, S. Stefano: umfangreiches Altarbild aus Holzschnitzerei mit Standfiguren der Maria und Heiligen nebst Engeln, in der Absicht auf Naturnachahmung gefärbt; am Sockel

befindet sich das Wappen der Cesa. Das Werk rührt der Ueberlieferung nach von einem der Cesa her und soll bei Gelegenheit der Eheverbindung dieser Familie mit der der Pagani gefertigt sein; ob von Matteo oder Antonio ist ungewiss, doch ist die Arbeit verhältnissmässig besser als die der Bilder beider Maler.[4]

Von Antonio Cesa ist uns nur Ein beglaubigtes Bild bekannt geworden: in Visome bei Belluno, S. Andréa: Maria m. K. und den Heil. Daniel, Antonius, Andreas und einem vierten (Figuren lebensgr.), bez.: „Opus Antonii de Cesa MCCCCC"; im Stile etwas besser als die Werke Matteo's, doch die Figuren steif, hässlich und schlecht gebildet, das Kind puppenartig.

Antonio da Tisoio, der am Beginn des 16. Jahrh. auftritt, steht in seinem Mischcharakter zwischen den Vivarini, Bellini und Cima ungefähr auf gleicher Stufe mit Jacopo da Vallenzia. In Cadore wird sodann Antonio Rosso (1472—1507) namhaft, welcher seinem Sohne Giovanni da Mel die veraltete Kunstweise vererbte:

Antonio da Tisoio.[5] — Orzes, Kirche: Verstümmeltes fünftheiliges Altarstück und 2 Fragmente, oben Maria mit Kind zwischen Joh. d. Täufer und Andreas, unterhalb Sebastian und Michael (fast zerstört) bez. „Antoniū D Tisoio pinxit 1512", das ganze Bild fleckig und beschunden, aber besser als die Arbeiten der Cesa, in der Tempera-Mischtechnik gemalt mit einem Anflug venezianischen Schul-Einflusses in den Figuren, wenn auch in der Formgebung und in der Zeichnung der Gliedmaassen mangelhaft und ohne Licht- und Schattenausdruck bei durchgehender Sorgfalt. — Belluno, Casa Pagani: Mad. m. K., kleine Tafel, Halbfig., bez. „Antonio da Tisoi"; schadhaft, an Jacopo da Vallenzia erinnernd, die Formen regelmässig und schlank, aber schwächlich. — Belluno, bei Conte Agosti: 3 Bruchstücke je mit einem Engel, nur eins gut erhalten, das zweite zerstört, das dritte übergangen. — In demselben Stil: Belluno: Wandbild an Casa Carlo Miari, Piazza del mercato, enth. Maria mit Kind nebst Figuren und Ornamenten.

Antonio Rosso.[6] Selva im Cadore, S. Lorenzo: Maria

---

[4] Ticozzi a. a. O. 36 führt ein Werk Matteo's mit der Jahrzahl 1446 an, welches die Verf. jedoch nicht aufgefunden haben.

[5] Möglicherweise ist er identisch mit Antonio de Cesa, dann jedoch hätte dieser seinen Stil geändert.

[6] Urkundliche Nachrichten über ihn besagen, dass er i. J. 1494 in Mel zwischen Belluno und Feltre ein Haus kaufte (Ticozzi a. a. O. 39); 1507 veräusserte er Grundbesitz in Cadore (Cadorin, Elogio di Oswaldo a. a. O. 39); er malte 1445 (1484?) in Trichiana Fresken im Chor der Kirche enth. Apostelfiguren (s. Cadorin a. a. O.), ferner 1483 in Pieve di Cadore ein Fresko darst. den heil. Christoph in der Kirche S. M. di Pieve (s.

mit Kind zwischen Laurentius, Sebastian, Rochus und einer Heiligen, in der Lünette die Verkündigung, bez. „Antonius Rubeus de Cadubrio pinxit." Das Bild war laut privater Urkunde i. J. 1472 für die Familie Torre gemalt (Holz, Tempera, in späterer Zeit verstümmelt, theilweis abgeschunden), die Fig. lebensgr., lang, hager und trocken, von rauhem röthlichen Ton und fast schattenlos, die Gewänder eckig und rechtwinklig. — Venedig, bei weil. Sig. Landonelli: Die heil. Elisabeth zwischen Antonius Abbas und Joh. dem Täuf. in Landschaft, bez. „Nicholo da Casta da Venas e dona Orsola danlioto a fato far sta opera 1494 fever. Anto°. roso de Cadore depense" (Holz, klein, Temp., ehemals in S. Marco zu Venas in Cadore, dann im Besitz des Abbate G. Cadorin), die Figuren sind hässlich mager, die Kunstweise ähnelt dem Dario von Treviso. — Venedig, bei Sig. G. Cadorin (ehem. in der Kirche zu Liban bei Belluno): Maria und Kind mit Franciskus, Joh. d. Täufer, Antonius Abbas und Maria Magdalena, Inschr. „Questa opera a fato far Ser Liban q m° gregnol da Libā abitāte al fol de Mel p sua devotione 1494. Ant° roso de Cadore depēse" (Holz, h. 4 F., br. 2 1/3 F.). — Stilverwandt die folgenden: Fonzaso b. Feltre, bei Sig. A. V. Panti: Mad. m. K., dem heil. Sebastian und einem Bischof, bez. „Ant° de Rubeis Cadūb p." (Holz, Fig. 1/2 lebensgr.), schwach wie die obigen. — Serravalle (Umgeg.), Kirche S. Silvestro sulla Costa: Altarnische, Fresken enth. Christus mit den 12 Aposteln, den obigen entsprechend, mit langer Inschrift, welche schliesst „1502 de lujo Ant° roso de Cadore", stark beschädigt.[7] — Vigo di Cadore, Kirche: Altarstücke enth. den heil. Martin spendend zwischen Candidus und Mauritius, eine Bildreihe im Stil Rosso's oder der Schule des Simon da Cusighe; das Werk ist 1492 ausgeführt.[8]

Giovanni da Mel.[9] — Mel, Dom, Altar der M. Magdalena: Maria m. K. zwischen den Heil. Rochus und Sebastian (Holz, Fig. unter Lebensgr., beschunden und übermalt), bez. „Joannes Rubeus Mello oriundus p. MDXXXI"; die Figuren hager und unbedeutend, die Farben stumpf und flau. — Sance, Kirche, Sakristei: Maria

---

ebenda S. 40) und in Belluno eine Mad. mit Kind und Engeln (s. Memorie parziali etc. delle chiese nel Cadore, anonyme Handschr.). Das Wandbild in S. M. di Pieve war bez. „1484 Bartholomeus Rubeus . . . hanc immag . . . jussit f. = opus Antonii Rubei." Alle diese Bilder sind zerstört oder abhanden gekommen.

[7] vgl. Crico, Lettere sulle belle arti Trivigiane, Treviso 1833 S. 281.

[8] vgl. Memorie parz., Handschr. a. a. O. — Lanzi II, 157 vertritt unserer Meinung nach die irrthümliche Annahme, Rosso sei der Lehrer Tizian's gewesen; auch schreibt er mit Anderen dem Rosso ein Bild der Mad. m. K. zwischen den Heil. Bartholomäus und Sylvester mit der Inschrift „Antonius Zaudanus" (Antonio von Zoldo in Cadore) zu, welches sich ehemals in der Kirche zu Nabiù befand, seitdem aber in Besitz des Sig. Righetti in Venedig gekommen ist.

[9] Sein frühestes Bild rührt aus d. J. 1521 und er lebte noch 1548 in Belluno (s. Cadorin im Elogio di Oswaldo a. a. O. 41).

und Kind zw. dem heil. Viktor und einem Bischof, bez. „MDXXXV Joannes da Mel o p.“ (Holz, Fig. 1/2 lebensgr.). — Trichiana bei Belluno, Kirche: Mad. mit Kind und den Heil. Sebastian, Rochus, Bernardin und einem Bischof, mit der Jahrz. „MDXLIII“ (Leinwand, gleich den obigen und stark übermalt). — Selva di Cadore, S. Lorenzo: Fresken im Chor und zwar die Heilandsfigur und die Decke mit den Evangelisten und den Kirchenvätern in den Spannungen, sodann eine Maria mit Kind und zahlreichen Heiligenfiguren in Bogenfeldern (in einem der letzteren, welches die Heil. Hippolyt und Justinian darstellt, wie sie eine Leiche bestatten, lesen wir die Ziffer 1544), wir halten diese Arbeiten für Werke des Giovanni. — Lentiai, S. Pellegrino: ebenfalls Ueberbleibsel von Wandgemälden in der Weise der vorgenannten.[10]

Nicht bedeutender wie in Cadore und Belluno war die heimische Malerzunft in anderen ansehnlichen Städten des Friaul beschaffen. In der Landschaft von Serravalle, welche an Ueberbleibseln geringer Art sehr reich ist, begegnen uns inmitten kindischer und abstossender Machwerke Spuren vom Einfluss verschiedener Schulen: ein solcher Meister mit dem Namen Antonello sticht durch seine rohe Zeichnung hervor, ein zweiter, der uns jedoch nicht genannt wird, verbindet die Trockenheit der Vicentiner und die Härte Basaiti's mit lombardischem Gefühl in der Gesichtsbildung, ein dritter erscheint dagegen als Nachtreter der älteren Friauler:

Serravalle (vor der Stadt), S. Andrea: Fresko der Maria mit Kind zwischen Sebastian und einem zweiten Heiligen nebst Gottvater und dem knieenden Stifter; Inschrift „hoc opus fec̄ fieri .... año dñi MIIIILXXXV die q⁰ mensis novēbr Antonellus pinxit.“ Es ist dem Antonello da Messina zugeschrieben worden, kann aber nicht einmal von Antonello da Napoli sein, welcher laut Urkunden im Archiv zu Udine in den Jahren 1430 und 31 gemeinschaftlich mit dem Maler Marco di Venezia arbeitete.[11] — Ebenda: andere Fresken von gleicher Beschaffenheit und ebenso geringem Werth enth. Madonna mit Kind, Rochus, Joh. d. Täufer, Bartholomäus und einem 4. Heiligen; ferner um einen Altar, welcher die Statue der heil. Katharina trägt: Figuren

---

[10] Diese sollen nach Ticozzi a. a. O. S. 5 die Inschrift „Opus Joannis de Mello“ gehabt haben. Ebenda wird auch ein Maler Bernardino Vitulini nachgewiesen, ein älterer Zunftgenosse der obengenannten, welcher im J. 1356 in Ampezzo im Cadore Fresken malte, aus Belluno gebürtig und in Serravalle ansässig gewesen ist.

[11] Von diesen beiden Genossen ist uns Nichts erhalten, Marco hatte die Decke des Doms in Udine ausgemalt.

der Heil. Katharina, Margarethe, der Mad. m. K. und Engeln, Inschrift „constituit MXIV etc.“, und dicht dabei, etwas besser, die Heil. Hiob, Antonius Abbas und Rochus, letztere schlanke trockene Figuren, dünn und flach gefärbt, wie sie sich auch in anderen Kirchen finden. In einer Seitenkapelle rohe Freskenreste von noch älterem Ursprung, ungefähr aus dem Beginn des 15. Jahrh. — Dem friulaner Antonello gehören vermuthlich noch an: in Serravalle, im Portikus der Casa Tedesco: ein Wandgemälde der Mad. mit Kind. Ein Altarbild in S. Andrea enth. die Krönung Maria's umgeben von der Verkündigung und darunter Maria mit Kind zwischen Petrus und Andreas (stark beschädigt) ähnelt wieder den bereits in der Kirche angeführten Heiligengestalten Hiob, Antonius und Rochus; dasselbe gilt von einer gnadenr. Jungfrau (halb zerstört) mit Laurentius und einem andern Heiligen, kl. Figuren von sehr dürftiger Behandlung, in S. Lorenzo daselbst. — Wir fügen hier noch die beiden folgenden an, welche als Werke moderneren Ursprungs von Interesse sind: Serravalle, S. Lorenzo: Hieronymus zwischen Agatha und Lucia (Lünette) und Maria mit Kind, Halbfig. zwischen musicirenden Engeln (Holz), die Engelfiguren sind am besten, sie erinnern an ähnliche Produkte der lombardischen Schule, die Umrisse sorgfältig, wenn auch monoton; bei den andern Figuren ist die Zeichnung unrichtig, die Formgebung besonders der Gliedmaassen plump, der Wuchs hager, trocken und ziemlich starr, die Geberdensprache hat etwas Geziertes, die Gewänder sind in zahlreiche eckige Falten zusammengedrückt, die Färbung schwach, Schatten fast gar nicht vorhanden. Serravalle (Umgeg.) S. Silvestro alla Costa: der heil. Sylvester zwischen 2 Kardinälen an einem Altar und vor diesem 2 Bischöfe und 2 andere Kardinäle (stark beschädigt, Fig. ungefähr 1/2 lebensgr.). Dieses Altarbild ist besser behandelt als das eben beschriebene, die Gestalten sind klein und erinnern an die Weise des Timoteo Viti oder des Speranza von Vicenza, die Färbung glatt und licht, die Köpfe gut beobachtet und von luineskem Typus, der Vortrag kühl sorgfältig. Trotz manchen Abweichungen sind beide Stücke offenbar von derselben Hand, sie gehören dem Ende des 15. oder dem Beginn des 16. Jahrh. an und erinnern an Basaiti, obwohl sie von einem Andern gemalt sein mögen. In S. Giovanni zu Serravalle befindet sich eine Taufe Christi von Francesco da Milano, welche dem Stil eines Schülers des Pordenone entspricht; möglich, dass jener Francesco vor seiner Berührung mit diesem Meister in solcher Weise gemalt hat. — In der Kirche zu Valle di Cadore begegnet uns ein sehr schadhaftes Bild der Maria mit Kind zwischen Sebastian, Rochus, Gregor und Joh. dem Täufer, welches durch ähnliche Züge wie das vorige auffällt; die Madonna hat lionardesken Anflug und erinnert an Cesare da Sesto, wogegen die Köpfe der Heiligen Vorbilder des Pellegrino und Pordenone verrathen.

Serravalle.

Valle di Cadore.

Auch in S. Daniele und Cividale sowie in Aquileia, Sesto,

Concordia und anderen Ortschaften an der Adria bestanden die Malergilden aus Handwerkern niedern Schlages:

S. Daniele. San Daniele.[12] S. Antonio Abbate (wo Pellegrino im 15. Jahrh. gemalt hat): Ueberbleibsel alter Malereien an der Wand links vom Portal enth. Geburt Christi, Flucht nach Aegypten und Theile einer Anbetung der Könige nebst einer weibl. Heiligen mit einem Kreuz, darunter die fast unleserliche Inschrift: „Anno domini millesimo quadrigentesimo quinto? die nono . . . .“ Der Stil dieser Bilder ist kindisch und altfränkisch und sie sind überdies sehr beschädigt. — Nicht unähnlich ist eine Anbetung der Könige in Halbkreisform an dem Hause gegenüber der Kirche S. Ant. Abbate. — An der „Casa della Fabbriccieria“ befinden sich sodann Malereien aus späterer Zeit enth. Susanna mit den Alten, Kinderfriese und Ornamente sowie eine Mad. mit Kind und Heiligen; sie bezeichnen den Uebergang aus dem 15. Jahrh. zu der Weise des Pellegrino. — Monte di Pietà: Halbfiguren in Nischen, Michael mit der Seelenwaage zwischen Elias, Daniel, Ludwig und Antonius, bez. „1488 . hoc opus Magist. Leonardus . . . fecit“, oberhalb ein Kranz bemalter Statuen, das Ganze äusserst roh.

Cividale. Cividale.[13] Dom: sehr alte und schlechte Malereien, enth. Schöpfung, Austreibung aus dem Paradies und kolossale Mad. m. K., vielleicht noch dem 11. Jahrh. angehörig, dagegen im Chor und oberhalb des Hochaltars ein segnender Christus mit aufwartenden Heiligen, Verkündigung und Kreuzigung aus dem 15. Jahrhundert, theilweis anscheinend von dem Maler, welcher das Bild der Anbetung der Könige in der Kirche mit der Inschrift „MCCCCII hoc opus fecit fieri religiosa Johā moniālis hūs monasterii“ (Holz, kl. Fig.) gemalt hat. —

Sesto. Sesto, Kirche, Vorhalle: Fresken des 14. und 15. Jahrh., sodann eine Mad. m. K. und den Heil. Jakobus, Johannes dem Täufer, Christoph und Ueberbleibseln eines Inferno, Krönung Maria's, von umbrischem Aussehn aus der 2. Hälfte des 15. Jahrh.; Maria mit Kind, Johannes, Petrus und der knieende Stifter; Michael und Makarius mit den 3 Särgen (ähnlich der Darstellung auf dem Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa), und ein Bruchstück darst. den Unglauben des Thomas (letztere beide aus älterer Zeit). — Con-

---

[12] Obgleich in S. Daniele zuweilen Maler aus Cividale gearbeitet haben, war doch auch eine einheimische Zunft dort vorhanden; namhaft wird hier ein Giovanni di Simone Francione, der in einer Urkunde v. J. 1449 vorkommt, die meisten frühen Arbeiten des 15. Jahrh. daselbst sind jedoch namenlos.

[13] Dem Notariatsarchiv in Udine entnehmen wir folgende Nachrichten über Lokalkünstler in Cividale: 1346 verdingt sich ein Pietro di Manfredi auf Jahresfrist als Gesell bei dem Maler Taciano in Cividale; 1416 malt Maestro Giacomo, Maler von Cividale, Lanzen u. dgl. zum Fest des Einzugs König Sigismunds von Ungarn in Udine; 1489 liefert Maestro Leonardo von Cividale ein Altarstück für die Kirche della Vergine in San Daniele; über ein erhaltenes Bild desselben s. oben.

cordia, Taufkapelle: Malereien aus dem 8. und 9. Jahrh., mit Ausnahme zweier Bischofsgestalten zwischen den Fenstern und einem Bischof nebst Joh. d. Täufer in der Apsis, welche dem Ende des 15. Jahrh. angehören. — Verzuta bei S. Vito am Tagliamento, Kirche: Bruchstücke von Wandgemälden in der Apsisnische enth. die Krönung Maria's, darunter die 4 Evangelisten (nur Ueberreste) in gemusterten Rahmen, verblichene Temperabilder aus der Mitte des 15. Jahrh. — Venzone, Pfarrkirche: Bilder eines Meisters Namens Nikolaus (vgl. oben).[14] Ebenda, S. Giacomo (Umgeg.): Apsisfresko enth. Christus und die Apostel, giotteske Malerei aus dem Anfang des 15. Jahrh., sehr roh. S. Lucia (Umgeg.): Christus als Erlöser mit den Kirchenvätern und Evangelisten, in gleichem Stil. — Dom, Kapelle gen. „Pio Instituto": Fresken enth. Krönung Maria's, Mad. mit Kind und andere Gegenstände. — Gemona, Hospital, Stirnseite, lebensgr. Figur Christi und Joh. d. Täufer. — S. M. della Pieve: Altarbild des Meisters Andrea (um 1390 s. unten).

Concordia. Verzuta. Venzone. Gemona.

Der eigentliche Kunstmittelpunkt des Landes war Udine. Hier blühte seit dem Ausgang des 14. Jahrh. eine verhältnissmässig tüchtige Malerzunft, deren Thätigkeit durch den modernen Umschwung nicht lahm gelegt, sondern zu entschlossener Miteiferung angespornt wurde.[15] Das Friaul war damals sehr waldreich

[14] vgl. Band II. S. 420. Von den Malern der hier erhaltenen Wandgemälde haben wir folgende urkundliche Nachrichten aus dem Archiv zu Udine: 1334, 17. Aug. Pre Gabriele bringt seinen Sohn Biasutto zu M° Niccolò pittore figlio di Marcuccio di Gemona in die Lehre; 1337: Nachricht über Niccolò's Existenz; 1349: Nachricht über seinen Sohn Francesco; 1365: Testament der Donna Maria, Tochter des Malers Niccolò von Gemona † 1361; 1406: Lebensnachricht über Niccolò's Wittwe. — Ueber andere Lokalkünstler erfahren wir: 1391 Maestro Andrea, Holzschnitzer und Maler in Gemona, übernimmt die Bestellung eines Altarstückes für die Kirche S. Maria della Pieve zu Gemona (welches noch vorhanden ist); 1482 M° Leonardo Tedesco malt eine Mad. m. K. in Gemona.

[15] Das Notariatsarchiv der Stadt gibt Mittheilung über folgende Künstler: 1372 14. Januar wird der Maler Giovanni da Udine zur Verbannung auf ewige Zeit verurtheilt; 1392: Verheirathung des Malers Leonardo q. Niccolò di Cagli; 1404, 15. März: Schenkung eines Hauses an Maestro Antonio pittore, Sohn des obigen Leonardo; 1443, 21. Aug.: Testament des Antonio di Leonardo; 1430: der Maler Marco di Venezia als Partner des Malers Antonello da Napoli; 1431: Auflösung des Verhältnisses; 1432: Marco nimmt den Giovanni di Michele zum Schüler an; 1433 malt er die Decken im Dom zu Udine. — 1410, 20. Dec.: der Maler Domenico malt in Marano; 1422: derselbe malt in Triest den Chor von S. Giusto; 1450: Verhandlung betr. die Heirath des Malers Domenico; 1410—22; Antonio Baietti q. Tommasii Genosse des obigen Domenico in Marano und Triest; 1454: der Maler Niccolò q. Enrici malt in der Halle des Stadthauses und einen Altar in der Kirche S. Pietro zu Bertaldia; 1454: Maestro Floriano q. Giacomo, Maler, Schiedsmann bei einem Kontrakt; 1457: Daniel Erasma Maler; 1460: Sebastiano, Maler und Holzschnitzer u. Francesco de Michele würdern einen vom Maler Gasparino für den Maler Ste-

und infolge dessen auch fruchtbar an Holzschnitzern, wie in den Niederlanden auf Grund anderer Naturbedingungen sich die Bildhauer mehrten. Die ältesten belgischen Künstler formten Reliefs und belebten sie mit Farbe, nach und nach erst übertrugen sie rohe Abbilder ihrer plastischen Darstellungen auf die Tafel; die Bildschnitzer von Udine, deren Stil anfänglich etwas von dem Gepräge westphälischer oder fränkischer Arbeiten hatte, bekleideten ihre gedrungenen mangelhaft gezeichneten Figuren mit einer Farbendecke, um Fleisch, Stoffe und Schmuckwerk nachzuahmen, und wenn sie in Fresko malten, verrieth sich überall in ziemlich kindischer Weise die Abhängigkeit von der Skulptur. Ohne Naturbeobachtung und Sinn für Helldunkel lieferten sie flache Copien von Holzbildern, des feineren Formenverständnisses und der Gesetze der Verkürzung wie der Farbenstimmung baar, gaben sie ihren Tafeln einen bunten ausdruckslosen Ueberzug. Manche dieser Holzbildhauer pflegten ihre Arbeiten selbst zu tünchen, andere bedienten sich dazu der Kunstverwandten aus der Malerzunft. Unter diesen Austreichern höherer Ordnung war Andrea di Bertholotti von Cividale genannt Bellunello im ganzen Friaul berühmt.[16] Er war Meister in der Gilde von

fano gelieferten Altar. 1461: M° Stefano q. Matteo, Maler, übernimmt Malereien und Schnitzwerk eines Altarstückes für den Dom in Udine; 1468: Tod des Malers Giovanni da Udine und Verkauf seiner Zeichnungen; 1472: die Maler Alberto di Viera und Niccolò di Giov. als Zeugen bei einer Urkunde; 1490: Ser Lorenzo, Maler, in gleicher Eigenschaft. — Erhalten ist uns in und um Udine nur äusserst wenig aus jener Zeit: Udine, Dom (Magazin): Krönung der Jungfrau, eingeschlossen von 8 Darstellungen aus der Legende des heil. Nikolaus in Doppelreihen; in der Sakristei: drei kl. Tafeln enth. 1) den Sel. Bertrand knieend vor der Jungfrau, 2) seine Almosenspende, 3) seinen Tod. Sie sind alle von derselben Hand, in Tempera, roh und schadhaft, und rühren aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. her. Lanzi II, 94 theilt die letztgenannten Stücke dem Domenico da Tolmezzo zu.

[16] In einer am 1. Dec. 1462 in S. Vito aufgesetzten Urkunde heisst Bellunello, „Magister Andrea pictore q. Bertholotti de civitate Belunensis“; er figurirt als Zeuge beim Testament Daniella's, der Gattin des edlen Federigo Savorgnano; 1468 übernimmt er die Färbung und Vergoldung eines von unbekannten Urhebern herrührenden geschnitzten Altarwerkes für die Kirche zu Flumignano, sodann lieferte er das oben erwähnte Altarbild für den Dom in Pordenone, dessen prahlerische Inschrift uns aufbewahrt ist: „Andreas Zeusis nostraeque aetatis Apelles Hoc Belunellus nobile pinxit opus“ (s. Girol. de Renaldis, della pittura Friulana Saggio stor. Udine 1798 S. 11 und Lanzi II, 94, welcher das Bild einer alten Tapete vergleicht). 1470 wird ein Mann seines Namens mit Weisung bezüglich der Bemalung der Orgel im Dom versehen (die Arbeit selbst ist verloren gegangen).

S. Vito i. J. 1462, übernahm die Ausführung von Altarstücken und Wanddekorationen in Udine, S. Vito und anderen Ortschaften der Provinz und war bis 1490 thätig. Auf einem Bilde in Pordenone, welches jedoch nicht auf uns gekommen ist, war er als der Zeuxis und Apelles des Zeitalters gerühmt, aber seine Kreuzigung mit Heiligen von 1476 im Stadthause zu Udine zeigt eine Reihe gespensterhafter Figuren von schlechtem Umriss und hart abstossenden Farben; seine Madonnenbilder v. 1488 und 1490 in S. Vito und Savorgnano sowie die ihm verwandten Fresken in Glaris, Bagnarola und Prodolone zeigen stufenweise Anlehnung an die Schulen des Crivelli und des Andrea da Murano:

Udine, Pal. communale: Kreuzigung mit Maria, Magdalena und den Heil. Ermagoras, Petrus, Joh. d. Evang., Jakobus und Hieronymus, bez. „Opera de Andrea Belunello de S. Vido MCCCCLXXVI“, Leinw., Temp., Fig. lebensgr. — Forni di Sopra, S. Floriano: Der heil. Florian umgeben von einer Doppelreihe von 10 Heiligen, in den Giebelstücken der Schmerzensmann und die Verkündigungsfiguren, bez. „Opera de Andrea Belunelo de San Vido MCCCCLXXX.“ — San Vito, S. M. di Castello (oder Nunziata), Sakristei (ehemals in der Kirche zu Masure): Mad. mit Kind zwischen Petrus und Paulus, bez. wie das vorige, aber mit der Jahrzahl 1488. — Savorgnano da S. Vito: Fresko, Mad. m. K. und knieender Stifterin, bez. „Questa nostra dona a fato fare Tomaso de Bertin per uno avodo (sic) per una sua fiola la quale e qui depenta M°CCCCLXXXX oper. de Andrea Belunelo de . . Vido.“[17] — Auf den beiden zuerst genannten Bildern sind die Figuren leblos, trocken und hässlich, Geberden und Glieder hölzern, die Köpfe haben grosse Stirn, gebogene Brauen, dünne Hälse und reichliches Lockenhaar, sodass man eine Karikatur von Crivelli und Andrea da Murano vor sich zu haben glaubt, die Farben sind blöd, röthlich und grün schattirt, die Umrisse schwarz und schwer; Licht und Schatten sind kaum angedeutet, die Gewänder bestehen aus blossen Strichen. Die Madonna von 1488 in S. Vito zeigt eine leise Verbesserung, sie erinnert theilweis an Crivelli und Andrea da Murano, theilweis an die Schule des Buonfigli, ist aber sehr durch Abschabung entstellt. — Dem Stile Bellunello's entsprechen ferner: Glaris bei S. Vito, Kirche: ein thronender Bischof (Fresko, lebensgr.), eine Entstellung Crivelli's mit Anklängen an altehrwürdige Typen des christlichen Alterthums in Haltung und Ausdruck, sodann eine heil. Magdalena aufrecht in der Nische und

Udine. Forni di sop. S. Vito. Savorgnano. Glaris.

[17] Ebendort befand sich früher noch ein Heil. Christoph von derselben Hand (s. Renaldis a. a. O. 14 und Maniago 167).

Bagnarola. Prodolone. S. Vito. andere Bruchstücke. — Bagnarola, Kirche Vorderseite: grosses Freskobild des heil. Christoph, theilweis abgeschabt. — Prodolone, S. M. delle Grazie: Bruchstück einer Mad. mit Kind mit Jahrzahl 1474? — S. Vito, Hospital, Vorderseite: Ueberreste einer gnadenreichen Jungfrau.

Die Brüder Domenico und Martino di Candido von Tolmezzo nehmen unter den Maler-Holzbildnern ihrer Heimath einen hervorragenden Rang ein. Sie siedelten sich 1479 in Udine an, wo sie bis 1507 und zwar vorwiegend mit Skulpturarbeiten beschäftigt in Gemeinschaft thätig waren.[18] Domenico's Namensinschrift findet sich auf einem Altarbilde von 1479 im Dom zu Udine; es hat die Madonna mit Heiligen und Nebendarstellungen zum Gegenstande und ähnelt im Kunstcharakter dem Bellunello:

Udine, Dom. Udine, Dom: mehrtheiliges Altarstück enth. inmitten Maria von dem knieenden Stifter verehrt, zu den Seiten die Heil. Ermagoras,

---

[18] Folgende Lebensnachrichten sind über sie erhalten: 1479 1. Oktob. Udine, Domenico übernimmt die Herstellung eines Altarstückes um 26 Lire für den Grobschmied Niccolò in Morial; liefert das Altarbild für den Dom; 1483: einen heil. Rochus in Holz für die Kirche in Zugliano; 1488: Holzschnitzereien für die Kirche in Carnia; 1489, 13. Aug. Udine: Zahlung für ein Altarschnitzwerk in S. Maria zu Cormons; 1492—1493, Udine: ein gleiches Werk in S. Pietro zu Buja und in S. Michele zu Vidulis; 1494, 4. Jan.: Gleiches in S. Lorenzo di Sotto Selva; 1495 desgl. in den Kirchen zu Tomba, zu Pozzecco, in S. Giovanni zu Codroipo und in S. Lorenzo zu Sedigliano; 1497, 20 Mai: desgl. in der Kirche zu Villaorba; 1498, 11. April: desgl. in S. Lorenzo zu Talmasons, abgeschätzt von Pellegrino und Francesco di Ser Giosafatte; 28. November Udine: Domenico und ein Anderer würdern ein Altarstück aus Holz von Bartolommeo di Biagio; 1499, 29. Jan., Udine: Domenico fordert Zahlung für zwei der Kirche zu Ontagnano gelieferte Schnitzfiguren; 1500, 1. Juli, Udine: Domenico mit Anderen würdern ein Altarstück von Bartolommeo für S. Maria in S. Vito; 1501, 1503: Domenico Mitglied des Rathes zu Udine; 1501: er empfängt Zahlung für ein der Kirche zu Flambro geliefertes Altarstück, desgl. am 1. April 1502 für eins zu Preteulis; 1502, 8. Jan.: Domenico malt in der Kirche zu Venzone; 1503, 6. März: geschnitztes Altarwerk in der Kirche zu Canussio und in S. Martino zu Nogaredo di Prato; 1504: desgl. in den Kirchen zu Polcenigo und Ziracco; Dom. Mitglied der Cristoforo-Brüderschaft zu Udine; 1506: Dom. schätzt ein Altarstück des Bartolommeo für die Kirche in S. Andrea zu Stragis; er liefert ein Altarschnitzwerk für die Kirche zu Vergnano, welches von Giovanni Martini gewürdert wird, und liefert ein Altarwerk für die Kirche zu Villaorba; 1507, 13. Nov.: Zahlungen für obiges Werk an Domenico's Erben. — Martino di Candido: 1491, 24. Aug.: Vertrag wegen eines Altarschnitzwerkes für die Kirche zu Villacaccia; 1492: Altarstück in Gemeinschaft mit Domenico für die Kirche zu Buja; 1497: desgl. für die Kirche zu Pozzo; 1502: desgl. für Caforriacco; 1503: desgl. für Pozzuolo und S. Pietro Martire zu Udine; 1504: desgl. für die Kirche zu Marizza; 1505 u. 6: Martino mit seinem Bruder Schiedsmänner bei Lieferungen von Altarstücken in Pagnano und Stragis; 1506: Altarstücke in Pozzuolo, S. Ermagora zu Villanova und Tresso.

Markus, Bertrand und Omobono, oberhalb Christus im Grabe zwischen 2 Engeln, 2 andere Engel auf Consolen; seitwärts auf den Consolen die Verkündigungsfiguren; auf Zetteln an den Sockeln der Pilaster des Mittelbildes bez. „1479. opus Dominici de Tumetio“ (Tempera, Goldgr., Fig. 1/4 lebensgr.); die Fleischtöne grau mit rothen Tupfen auf den Wangen und kalten Schatten, die Gewandung scharfkantig wie bei Holzschnitzereien.

Ausserdem haben wir in zahlreichen Kirchen der Landschaft — in Mione, Luint, Liaris, Osais, Forni di sotto und di sopra — Wandmalereien, meist Christusgestalten, Heilige, Evangelisten gruppenweis und einzeln theils an Kreuzgewölben, Hohlkehlen und Simsen, theils in den Chorräumen angebracht, welche, in Form und Haltung sehr gleichmässig, die schreiende Färbung und holzharte Zeichnung, die den Tolmezzanern eigen ist, zur Schau tragen:

Mione, S. Antonio, im alten Chor, jetzt Sakristei: sechseckige Decke mit 12 Abtheilungen enth. Christus im Mittelmedaillon, die 4 Evangelisten, Maria und Gabriel und 10 Propheten in Paaren, etwas über 1/2 lebensgr. Fig. von ärmlichem und plumpem Umriss, hager und hölzern in den Gliedmaassen, die Farben zwar stumpf im Ton, aber grell. Sie stehen an Kunst noch unter den Figuren der Decke in der Oberkirche zu Assisi; der Kopf Christi breit und gross auf dünnem Halse mit schlangenartigem langen Haar, das ihm einen wilden Ausdruck gibt. (Die Wände unterhalb dieser Chordecke sind weiss getüncht.) — Luint, S. Caterina, alter Chor, jetzt ebenfalls Sakristei: gleiche Eintheilung der Decke: inmitten Christus im Rundfeld, die 4 Kirchenväter, die Evangelisten und 10 Heilige paarweis, in einer Lünette oberhalb des Chorbogens die heilige Ursula mit 8 Heiligen in Halbfiguren. Die Behandlung ebenso wie in Mione. — Liaris, S. Vito: alter Chor, jetzt Sakristei: sechseckige Decke: im Mittelmedaillon die Hand Gottvaters, in einem der Ausschnitte Christus zwischen den Verkündigungsfiguren, das Uebrige von gleicher Anordnung und Ausführung wie in Mione. — Osais, S. Leonardo, alter Chor (Sakristei), sechseckige Decke: inmitten Gottvater umgeben von den Evangelisten und den 4 Kirchenvätern (letztere paarweis) nebst 10 Heiligen und Propheten; an den Wänden in doppelten Reihen: der heil. Leonhard Gefangene befreiend, Gabriel zwischen 4 Heiligen, Leonhard ein Kloster gründend, drei Apostel, Tod Leonhard's (theils von einer Schranke bedeckt), Halbfiguren von Heiligen und die Verkündigung. Die Behandlung zwar roh wie auf den vorgenannten, aber den Fresken des Giov. Francesco da Tolmezzo zu Socchieve ähnlicher, sodass man diesen als Gesellen Domenico's in Osais ansehen

Mione.
Luint.
Liaris.
Osais.

Forni di sotto. dart. — Forni di sotto, S. Leonardo: rechtwinkliger Chor enth. die 4 Kirchenväter und 8 Propheten in den dreieckigen Ausschnitten der Decke; an den Wänden: rechts Johannes und Lukas und 4 Heilige, links das Martyrium des Laurentius und 4 Apostel, Markus und 2 Propheten; hinter dem Altar, welcher einen Theil der bemalten Wand zudeckt, 2 Apostel nebst den Evangelistenzeichen Ochs und Adler; in der Leibung des Chorbogens die Heil. Sebastian, Rochus und 6 Frauen, an der Aussenwand des Bogens die Verkündigung und darunter Nikolaus, Martin den Mantel theilend und Antonius Abbas. Die Kirchenväter der Decke sitzen unter Tabernakeln auf dem Throne mit Pulten vor sich, welche Börte und Bücher enthalten — ebenso wie auf den Deckenfeldern zu Barbeano (1489) und Socchieve (1493) von Giov. Francesco da Tolmezzo, welcher hier ebenfalls Gesell des Domenico gewesen sein wird.[19] — Forni di sopra. Forni di sopra, S. Floriano: rechteckiger Chor mit Kreuzgewölbe: inmitten Gottvater umgeben von den 4 Kirchenvätern und 8 Propheten in den Bögen oberhalb der Lünette, an den Wänden Doppelreihen mit Heiligenfiguren und in der Leibung des Chorbogens 8 weibl. Gestalten; diese Fresken haben das Datum „1500 a di XVII aprilis“, weichen aber dem ungeachtet nicht von dem ärmlichen und kindischen Stile der zuvorbeschriebenen ab.

Gian Francesco da Tolmezzo, welcher offenbar Beziehung zu diesen Werken hat, wird uns durch Urkunden und Wandmalereien aus den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrh. bekannt.[20] Er war weder Verwandter des Domenico da Tolmezzo noch auch Bildhauer von Gewerbe, sondern ausschliesslich mit Tafel- und Monumentalbildern beschäftigt. Bewahrte er darin auch im Ganzen die Rohheit und die Mängel seiner Landsleute, so erwarb er doch grosse Handfertigkeit und wusste die naturlosen und hölzernen Darstellungen seiner Vorgänger einigermaassen zu beleben. Die grossen anspruchsvollen Bildercyklen, womit er die Kirchen S. Antonio zu Barbeano (1489), S. Martino in Soc-

[19] Angeblich befindet sich hier an der Wand hinter dem Altar die Inschrift: „1422 adì 27 9bre fo depenta soto chameraro Ser Durigo Marest fiol de Ser Dorigo Merzut“, jedoch scheint das Datum irrthümlich.

[20] Er war laut udinesischen Urkunden der Sohn des Oderico di Daniele von Socchieve und erhielt 1481 ein kleines Lehen von den Herren von Spilimberg. Maniago, Stor. delle b. arti Friulane 172 beschreibt Fresken von ihm an der Façade der Kirche zu Vivaro mit der Inschrift „Za. Francesco da Tolmezzo 1482“ und fügt hinzu, dieselben seien bei der Erweiterung der Kirche i. J. 1820 abgenommen worden. 1489, 20. Novemb. Spilimberg: Gian Francesco tritt dem Herrn von Spilimberg an Zahlungsstatt für seine Schuld den Anspruch auf 40 Dukaten Lohn ab, welche er für seine Fresken in Barbeano gut hatte, welche Summe unterm 16. Aug. 1491 von der Kirchenbehörde gezahlt wurde.

chieve (1493) und die zu Provesano (1499) schmückte, zeigen zwar herzlich wenig Kunst, aber sein Stil ist es im wesentlichen, der uns, von Uebertreibungen befreit und von Hauptmängeln gereinigt, bei Pellegrino da S. Daniele, Pordenone und Morto da Feltre ansprechend entgegentritt:

Barbeano, S. Antonio: das durch Diagonalen getheilte Chorgewölbe enthält die 4 Kirchenväter auf gewölbten Thronen, welche mit Giebeln und durchbrochener Arbeit verziert sind, in den Ecken jedes Ausschnittes ein Prophet und Evangelist, in Doppelreihe längs der Wände: Geburt Christi und Anbetung der Hirten, Himmelfahrt und jüngstes Gericht, alles sehr schadhaft und theilweise zerstört; in der Leibung des Chorbogens Ueberbleibsel von Heiligenfiguren.[21] Barbeano. S. Antonio.

Auffassung und technische Behandlung unterscheiden sich hier kaum merklich von früheren Malereien; vorherrschend ist eine unerfreuliche Mischung von altchristlichem mit zeitgenössischem deutschen Wesen; die Typen sind gemein, die Formen unschön, Hände und Füsse abstossend plump, die Zeichnung fehlerhaft und die Bewegungen hart, verständige Färbung, Perspektive, Modellirung durch Licht und Schatten fehlen gänzlich. Trotz alledem steckt in diesen Figuren, namentlich in denen der Decke, welche am besten sind, der Grundzug dessen, was die späteren Meister des Friaul, Pordenone und Pellegrino, in ihren Wandmalereien ausgebildet haben. Die Bewegungen, die hier angedeutet sind, werden von ihnen vervollkommnet, die Fehler in den Verhältnissen bleiben ähnliche und die Malmethode erbt ebenfalls in der Eigenthümlichkeit auf sie fort, dass sie Fleisch und Gewänder mit tieferen Tönen derselben Farben schattiren. In Socchieve und Provesano wiederholte Gian Francesco ziemlich dasselbe:

Socchieve, Kirche, rechtwinkliger Chor von gleicher Eintheilung wie in Barbeano; die Eckfiguren der Ausschnitte sind hier durchweg Propheten, an der Wand rechts Apostelfiguren, links Christus in der Herrlichkeit mit 4 Aposteln, an der Wand hinter dem Altar Socchieve.

---

[21] Aus der vorhin erwähnten Urkunde geht hervor, dass diese Fresken bereits 1491 vollendet waren; ihre Beschädigung besteht hauptsächlich aus Abkratzen und Entfärbung, namentlich bei dem Epiphanienbilde, welches überdies noch durch einen Riss in der Wand gelitten hat; die blauen Gewänder sind durchweg abgeschabt.

die Geburt Christi mit 4 Aposteln, in der Leibung des Chorbogens 8 Brustbilder von Heiligen (schlecht erhalten). Ausserdem ein Altarbild, welches sich allen Beschädigungen zum Trotz doch noch als Werk derselben Hand zu erkennen gibt; es enthält in 2 Reihen die Heil. Martin mit dem Mantel zwischen Rufinus und Rochus, darüber in Halbfig. Maria zwischen Michael und Laurentius. Am Eingangspilaster folgende Inschrift: „Opera di Zuane Francesco de Tolmezo depentor fu de M. Duri, Daniel de Sochevo de la Ghaxada de queli del Zoto 1493."

Provesano. Provesano: an der Decke die thronenden Kirchenväter, aber ohne Evangelisten, die Ecken der Ausschnitte mit Prophetenfiguren gefüllt, hinter dem Altar die Kreuzigung, an den Seiten in dreifachen Reihen Darstellungen aus der Leidensgeschichte, Paradies und Hölle, an den Pilastern des Eingangsbogens Rochus, Sebastian und andere Heilige, Inschrift „ZVANE FRANCSC D. TOLMEZO DEPENZEVA SOTO E CHVRA D. M. P. Io. DE RIAME D. LA TERA DEL TITV. 1496 AX." [22]

Die Fresken in Provesano machen einen zwitterhaften Eindruck. Sie sind untereinander sehr ungleich an Werth und Charakter. Etliche scheinen unmittelbar von deutschen Stichen oder Zeichnungen entlehnt, andere haben italienisches Gepräge; der Christustypus in dem Bilde der Auferstehung ist ein anderer als der in der Grablegung, die Figuren sind einmal hager und lang, ein andermal kurz und untersetzt; Rohheit der Auffassung spricht namentlich aus Scenen wie die Geisselung, wo der Henker den Heiland an der Haaren zaust, oder in der Gefangennehmung, wo der Vorgang gewählt ist, wie Christus dem heulenden Malchus das Ohr heilt. Die Hölle sodann ist mit allen Scheusslichkeiten des 11. Jahrhunderts beschrieben; Gesichter und Gestalten zeigen gemeine und unrichtige Umrisse, mangelhafter Geberdenausdruck lässt die zur Schau gestellte Muskulatur nur noch aufdringlicher erscheinen; Perspektive, Farbenlicht, Durchsichtigkeit, Schatten fehlen geradezu. Besonders charakteristisch für Gian Francesco's Darstellungsweise ist der Sebastian am Pilaster; er erinnert im Bau an die Schule Benozzo's und hat dabei doch nordisches Aussehn, ein dünnbrüstiger Akt mit breiten Hüften und Schenkeln, plumpem Fuss und schmalem Arm, der Kopf schwer und gemein,

[22] Sämmtliche Fresken dieser Kirche sind durch Abschabung aller blauen Stücke entstellt, auch andere Stellen haben die Farbe eingebüsst.

mit dicklockigem Haar, das über die Augen herabfällt, von gleichförmig gelbem, spärlich roth und schwarz schraffirtem Fleischton, eine Technik wie die des Pier' Antonio von Foligno. Aber in all diesen Hässlichkeiten verbirgt sich eine gewisse realistische Gewalt. Die Kreuzigung z. B., die nach Vorbildern des 14. Jahrh. angeordnet ist, verräth zwar wenig Sinn für Abwägung im Gruppenbau oder für angemessene Anordnung der Figuren im Raum, aber sie ist besser gezeichnet und bewegt als alle bisherigen aus diesem Künstlerkreise; die Art, wie der rothe Fleischton und das nussbraune Haar mittels tieferer Töne von gleicher Farbe in Wirkung gebracht sind, kennzeichnet bereits eine Eigenthümlichkeit der grossen Meister des Friaul, und in etlichen Köpfen, wo der wilde germanische Zug weniger hervorsticht, sehen wir, wenn auch noch in unvollkommener Gestalt, die Typen des Pellegrino und Pordenone vor uns. Dass ein Mann von der wildwüchsigen Anlage Gian Francesco's in kleinen Temperabildern keine Erfolge hatte, begreift sich leicht.[23] Neben ihm hat, wie es scheint, auch Pietro da S. Vito, ein ganz geringer Geselle, an manchen der oben aufgeführten Kirchendekorationen mitgearbeitet.[24]

[23] Als Beispiel erwähnen wir: Udine, bei Sign. C. Astori: Mad. m. K. (Halbfiguren) umgeben von zahlreichen Engeln (Holz, Temp., die Hauptfig. ¹/₄ lebensgross), bez. „ZVANE FRANCIHO DE TOMEZO"; an vielen Stellen verschunden; die Umrisse sind sauber und scharf, die Formen von regelmässigen Verhältnissen, jedoch die Zeichnung mangelhaft, das Kind eine blosse Formengeschwulst, die Gewandung wie immer bei Gian Francesco in eine Masse eckiger Falten gebrochen.

[24] Ihm kommt vielleicht Antheil zu an den ärmlichen Bildern in S. Floriano in Forni di sopra (s. oben), auch die Kirchenväter und Evangelisten, die Darstellungen der Auferstehung und der Scenen aus der Legende des Nikolaus, die Kreuzabnahme u. a. an Wänden und Decke der Kirche zu Tauriano, an deren Pilastern die Jahrzahl 1487 steht, mögen sein Werk sein. Die Behandlung ist roher als die Gian Francesco's in Barbeano. Eine andere Bildreihe derselben Gattung, aber von späterer Entstehung und mit Spuren vom Einflusse Pellegrino's bietet die Freskodekoration in der Kirche zu Dignano bei S. Daniele (Christus und die Evangelisten, die 4 Kirchenväter und Halbfig. Heiliger in Chor und Apsis); in Provesan enthält die Kirche eine Mad. m. K. und Rochus mit der Inschrift „Queste do fegure a fato far Daniel de Zuanato p. uno avodo per la peste forono liberati da quel male 1513 adì 15 Seteber. Zuã piero de S. Viõ f."; dicht dabei ein stehender Sebastian von derselben Hand mit der Inschrift „Questo Sancto Sebastiano a facto far Domenigo de ambroso per suo vodo 1315 adì 15 Septeb." Dies sind gänzlich werthlose Machwerke. Valvasone, S. Filippo e Giacomo: Chorbilder enth. die 4 Evang. an der Decke, und die Auferstehung, 2 Scenen aus dem Leben des heil. Jakobus, die Kreuzigung, 2 Scenen aus dem Leben des Philippus, den heil. Franciskus und die Apostel, veraltete Compositionen in rohester friulanischer Manier mit der Inschrift „1516 adì 5 Zugno etc. Piero de S. Vido fecit."

Dies nun war die Zeit, in welcher bei den Künstlern des Friaul die Einwirkung der venezianischen Schulen mächtig zu werden begann. Ein handgreifliches Beweisstück für die Art und Weise, in der sie sich vollzog, haben wir in jenem schon früher erwähnten kleinen Madonnenbilde des Louvre, dessen Maler sich
Paris. Louvre. Giovanni Battista von Udine (d'Otino) nennt und als Schüler des Alwise Vivarini bezeichnet[25], sodass man auf Cima da Conegliano, den einzigen uns bekannten friauler Künstler dieses Vornamens, schliessen muss. Alter und Vernachlässigung haben den Kunstwerth des Bildes allerdings sehr herabgedrückt, aber wenn es auch einzig in seiner Art dasteht, beweist es doch, dass Maler aus Udine am Ende des 15. Jahrh. nach Venedig zu den Vivarini wanderten. Ohne Zweifel hat Cima Vorbilder geschaffen, die von den Friaulern nachgeahmt wurden, aber auch Alwise Vivarini selbst stand in hohem Ansehn bei den Landsleuten des Coneglianers und sein Lehreinfluss macht sich deutlich bei Giovanni Martini bemerkbar, einem der ältesten Künstler des Friaul und ersten, dessen Thätigkeit das Studium lohnt. Er war Neffe des Holzbildhauers Domenico da Tolmezzo in Udine und wurde Martini beigenannt zur Unterscheidung von seinem Vetter Giovanni Mione. In seinem Madonnenbilde v. J. 1498 im Museum Correr
Venedig. Mus. Correr. in Venedig erscheint er noch als sehr unsicherer Techniker, wenig vertraut mit den Schwierigkeiten des Oelverfahrens; die Farben strahlen in trübglasiger Einförmigkeit, die Töne sind durch schroffe Uebergänge von Licht zum Schatten, die dünnbrüchig gefältelten Gewänder durch Tiefe und Härte markirt.[26] Ohne Formengrösse und Breite der Schattengebung sind seine Figuren, je nachdem sie Alter oder Jugend darstellen, bald trocken bald geschwollen; er ahmt die Periode des Alwise Vivarini nach, in welcher dieser

---

[25] Paris. Musée Napol. III. s. Band V. S. 241 und vgl. Vas. IX, 27. Die Inschrift lautet: „Johs̃ Bap. d'otino p. d . . cipl. Aloysii Vivarinij." Es ist stark beschädigt, sehr schwach und ähnelt in der Manier den späteren Arbeiten des Giovanni Martini.

[26] Venedig. Mus. Correr N. 37: Maria hat den Knaben auf dem Knie, der in der Linken einen Vogel, in der Rechten ein Paar Kirschen hält; hinter Maria steht auf der einen Seite Joseph, auf der andern Simon, bez. „IOANES . DE . VTINO . P . 1498", Holz, h. 0,95, br. 0,70. Das Kind erinnert in der Bildung an Bart. Vivarini, die technische Behandlung ist die der Muranesen in der Zeit der Aufnahme des Oeles.

die Tempera eben aufgegeben hatte und erinnert in vielen Stücken an Jacopo da Vallenzia. Wir wissen nicht, wie lange unser Giovanni in Venedig geblieben ist, aber schon 1497 behauptete er einen gewissen Rang unter dem jüngern Künstlergeschlecht seiner Heimath und am Beginn des neuen Jahrhunderts trat er mit Pellegrino da S. Daniele ernstlich in die Schranken. Die Stadtregierung zu Udine hatte für zwei Kapellen im Dom Altarbilder zu malen und übertrug i. J. 1501 jedem der Nebenbuhler eins. Giovanni sollte die Glorie des heil. Markus, Pellegrino die des Joseph darstellen. Ein Jahr verging über der theilweisen Vollendung dieser Aufgaben, es wurde beiden Malern ein Geldzuschuss bewilligt und die Arbeiten zu Ende geführt, aber lange bevor das öffentliche Urtheil einen Vergleich der Leistungen anstellen konnte, bekannte Giovanni mit seltener Bescheidenheit sich selbst als überwunden, indem er seinem Altarbilde die Bemerkung beisetzte: „er habe es nur mit geringer Geisteskraft vollendet.“[27] Diesem Geständniss gegenüber ist es von Interesse wahrzunehmen, wie übereinstimmend die beiden Nebenbuhler damals arbeiteten. Beide gehen mit sichtbarer Mühe auf Durchbildung des Umrisses und der Einzelheiten aus und einer wie der andere bewegt sich in Cima's Vorbildern. Betrachtet man eine der markirten Bildnissfiguren, die der Meister von Conegliano bei seinen Heiligendarstellungen anwendet, auf ihre charakteristischen Merkzeichen, vortretende Stirn und Backen, rundliche Nase, schmale Untergesichter, blinzelnde Augen und starren Haarwuchs bei untersetztem zähen Körperbau und ausgearbeiteten Gliedmaassen, so erkennt man den bei Martini, Pellegrino und Pordenone vorherrschenden Typus. Bei Giovanni gesellt sich in der Heiligengruppe seines Altarbildes noch ein ins Grämliche gesteigerter Ernst hinzu, der besonders den Johannes auszeichnet. In der Behandlung wiederholen sich hier die Mängel des Bildes von 1498, die Nachwirkung Alwise Vivarini's gibt sich noch besonders in der Härte des ziemlich leeren Fleischtones, in der scharfen Begrenzung von Licht und

Udine. Dom.

[27] Udine, Dom, 1. Altar zur Linken: Markus thronend zwischen Joh. d. Täuf. und Laurentius, weiter vorn 4 Heilige, wobei 2 Bischöfe, bez.: „1501 . Johanes Utinensis parvo ingenio fecit.“ Holz, Oel, oben rund, Fig. lebensgr.

Schatten, und in dem Mangel an Helldunkel zu erkennen, woneben hier und da eine gewisse Weichheit der Gesichtsbildung angenehm auffällt.

Er arbeitete dann noch einige Jahr ein Udine ohne seinen Stil Spilimberg. Dom. wesentlich zu ändern. Seine Darstellung Christi im Tempel im Dom zu Spilimberg erinnert wieder an Cima, Vivarini und die verwandten Bellinesken; höchstens offenbart sich etwas mehr Handgeschick und richtigere Vertheilung des Helldunkels, aber er bleibt doch in den Grenzen der Leistungsfähigkeit eines Jacopo da Valenzia oder der Anfangsperiode des Catena, Basaiti und Bissolo, und eine plebejische Hässlichkeit der Typen zeugt von seinem Mangel an Schwung und Feinsinn.[28] Dass solche Produkte in einer Zeit, da ringsum die Kunst unter dem Einfluss der Bellini so gewaltige Fortschritte machte, kein Wohlgefallen erregen konnten, war natürlich. Ob Giovanni Martini dies fühlte oder ob andere Gründe ihn dazu trieben, seine Kräfte der Schwesterkunst des Bildschnitzens zuzuwenden, wissen wir nicht, aber seit 1503 begann er, wahrscheinlich als Geschäftsgenosse seines Vetters Mione, in der Werkstatt des Domenico da Tolmezzo Altarwerke dieser Gattung zu liefern und es sind uns bis 1535 zahlreiche Nachrichten von Verträgen solcher Art erhalten, während Gemälde und Processionsfahnen nur vereinzelt aufgeführt werden.[29] Seine beste Leistung

---

[28] Spilimberg, Dom, Capp. del Rosario: Simon an der einen Seite des Altars hält das Kind in den Armen, während ihm gegenüber ein Geistlicher das Rauchfass schwenkt, links Maria und Joseph, rechts 2 Zuschauer, das Ganze innerhalb einer gewölbten Kapelle (Holz, Oel, Fig. kl. lebensgr.), im alten Rahmen, der oben rund, von verzierten Pilastern getragen und mit eingelegter Arbeit ausgestattet ist. Die Bildfläche ist mehr als zum dritten Theil entfärbt und das Uebrige ebenfalls schadhaft. Der Stil ist, soweit sich erkennen lässt, den vorigen Bildern entsprechend, aber freier.

[29] Folgende Nachrichten sind uns über ihn erhalten: 1497, 12. Okt.: Giov. Martini Zeuge beim Testament der Elena, Gattin des Pellegrino da S. Daniele; 1501, 12. Febr. Udine: Theilzahlung an ihn und Pellegrino für ihre Altarstücke (Markus und Joseph, s. oben) im Dom zu Udine; letzte Zahlungen am 14. Juni; 1502, 8. Juli, Udine: Giov. M. nimmt als Lehrling den Giovanni Ricamatore an (nachmals als Giov. da Udine Gesell bei Rafael); 1503, 25. Mai, Udine: Vertrag mit der Brüderschaft von S. Maria in S. Pietro Martire (nur der Titel des Kontrakts erhalten); 1503 u. 1507: Kontrakt und Schätzungsausschuss für das Altarstück der heilige Ursula (jetzt in Mailand, s. später); 1503, 17. Okt. und 1504, 22. Juni: Altarstücke (ohne Angabe ob Malerei oder Schnitzwerk) für die Kirchen zu Ovieris und Belgrado; 1505, Udine: Giov. M. „Cameraro" der Kirche S. Cristoforo daselbst; 1508, 25. Nov.: Vertrag für ein geschnitztes Altarwerk in der Kirche zu Asio; 1510, 26.

als Bildhauer ist der im J. 1527 für die Kirche in Mortigliano, einem Dorfe zwischen Codroipo und Palma Nuova, vollendete Altar, ein umfangreicher monumentaler Aufbau von 4 Reihen Reliefdarstellungen aus der evangelischen Geschichte und durchweg Mortigliano.

Juni: Schnitzfigur der heil. Helena und zwei gemalte Fig. auf Schreinthüren für die Kirche zu Gruagno; 1510, 12. Dec.: geschn. Altarstück für die Kirche zu Variano; 1511, 23. Juni während der Pestilenz: Testament der Valentina, Giov. M.'s Frau und sein eignes Testament, worin er ein von ihm gemaltes Kirchenbanner der K. S. Cristoforo zu Udine vermacht; Testamentsvollstrecker sind seine Brüder Vincenzo und Giacomo; 1512, 11. Mai: Giov. M. und sein Bruder Vincenzo (Maler) scheiden einen Rechtshandel mit dem Vergolder M° Antonio; 1512, 11. Dec.: Vertrag über ein geschn. Altarstück für die Kirche zu Baracetto; 1513, 12. Febr.: desgl. für die Kirche S. Maria la Lunga; 24. April, S. Daniele: Giov. M. würdert ein Altarstück; August, Udine: desgl.; 1517, 2. Febr. Udine: Heirathsabschluss zw. Giov. M. (Wittwer) und Donna Francesca di Ser Andrea mit einer Aussteuer von 150 Duk.Gold; 1517, 18. Juni, Udine: Giov. M. würdert ein geschn. Altarwerk, 13. Juli: desgl.; 21. Aug.: er appellirt an die zur Würderung eines seiner Werke bestimmten Schiedsmänner; 26. Sept.: geschn. Altarstück f. d. K. zu Sedigliano abgeschätzt von Pellegrino da S. Daniele; 1518, 14. Jan.: Pordenone würdert ein von Giov. M. für die Brüderschaft S. Gervasio in S. M. delle Grazie zu Udine gel. Altarstück; 30. Juli: geschn. Altarstück für die Kirche zu Arcano; 4. Nov.: desgl. für die Kirche S. Marco; 1520, 9. März: Udine, Zahlung für ein Altarstück in Baracetto (s. 1512); 9. Okt.: Zahlung für ein Altarstück in Asio (s. 1508); 1521, 19. Nov.: Giov. M. würdert die Orgelflügel des Pellegrino im Dom zu Udine; 1522: Giov. M. als Prior der Brüderschaft S. Maria della Umiltà in Udine würdert 2 Altarstücke; 1524, 24. März: Testament des Giov. M. zu Gunsten seiner Töchter mit Lebensrente für seine Frau Francesca; 1526, Mai: Giov. M. Mitglied des Volksrathes in Udine; 1526, 18. Sept. bis 1527, 23. Juni: geschn. Altarstück für die Kirche zu Mortigliano zum Preis von 1180 Dukaten, Zahlungen und Anweisungen bis 1551; 1527: geschnitztes Altarstück für die Kirche zu Madrisio di Fagagna; 25. April Udine: desgl. für Palmata; 1528, 4. Febr. Udine: Giov. M. kauft ein Lehen im Bezirk des Statthalters zu Udine; 1528, 7. März: Schuldbekenntniss Seitens der Kirche S. Martino zu Cividale an Giov. M. für ein Banner enth. die Jungfrau, Martin und Michael; 1. Okt.: Giov. M. übernimmt von den Erben des Vergolders Antonio drei Altarstücke für die Kirche zu Oleis, Butrio und Claris d'Inchiaraio zur Vollendung; 1528, 31. Aug.: Giov. M. verpachtet Grundbesitz in Cerquea; 1529, 19. Febr.: kauft Zinslehen zu Chiasellis; 1530, 22. März, Udine: Vertrag auf ein geschn. Altarwerk für die Kirche zu Caminetto; 1532, 15. Juli: Abschätzung desselben zu 100 Dukaten; 1530, 30. Mai: geschn. Altarstück für S. Martino in Rualt; 12. Aug.: Abschätzung dess.; 1530, 20. Juli: Giov. M. würdert das Altarstück seines Vetters Mione in S. Martino zu Verzegnis; 1531, 23. April: Vertrag über eine Kirchenfahne für die Kirche zu Brazzacco; 2. Sept.: Geschn. Altarstück für S. Martino zu Galleriano; 7. Sept.: Figur des heil. Joseph für S. Giuseppe zu Flambro; 18. Okt. Fig. des heil. Veit und 2 gemalte Schreinthüren für S. Vito zu Inchiaraio; 1532, 27. Januar: Abschätzung einer Figur des heil. Jakobus, von Giov. M. für den Edelmann Francesco de' Freschi gearbeitet; 1532, 6. Febr., Udine: Vertrag über ein Altarschnitzwerk für S. Odorico zu Orsaria; 1534, 29. Okt.: Preis des vorigen 145 Dukaten; 1532, 4. Mai, Udine: Vertrag über ein Altarschnitzwerk f. d. Kirche zu Coderno; 1533, 21. Jan.: Einlösung eines Stück Landes zu Nimis; 19. Febr., Udine: Vertrag über ein Altarschnitzwerk für Campo formio nach dem Muster desjenigen zu Tomba; 17. Mai: Banner für die Kirche zu Massa; 1534, 26. März: Giov. M. würdert ein Altarstück; 30. Mai: Altarschnitzwerk für S. M. di S. Pietro in Carnia; 12. Dec.: desgl. für die

farbig und vergoldet. Ornamentrahmen und Figuren haben verkümmerte Verhältnisse und das Ganze steht weit ab von Arbeiten des Antonio von Massa, der die berühmten Schnitzereien für das Cambio in Perugia lieferte, oder gar des Giovanni da Verona; seine Heiligen sehen in Ausdruck, Gedrungenheit und plebejischem Typus denen der gleichzeitigen Nürnberger und Augsburger Schulen sehr ähnlich; Starrheit und aufdringliche Schaustellung der Muskulatur sowie Ueberfluss an gewundenen Stoffen machen sie abstossend, aber dabei sind sie gut hingestellt und gruppirt. Als Maler übertrug Giovanni Martini die Härte und Rohheit, die kantigen Umrisse und künstlichen Gewandmotive, namentlich aber die Derbheit und Härte der Färbung seiner Holzgebilde auf die Leinwand. Bei seiner Vereinsamung in einer kleinen Landstadt konnten die Kunsteindrücke, die er von den grossen Venezianern empfangen hatte, nicht lange vorhalten; allmälig verlor er die Empfindung für die Feinheiten der Behandlung und verfiel ohne es zu merken in die banale Leerheit des Palmezzano oder der Nachtreter Carpaccio's. So lässt ihn schon seine Glorie der heil. Ursula in der Brera zu Mailand (1507) noch mehr aber die später, entstandenen Altarbilder in Udine und Portogruaro erscheinen:

Mailand. Brera.

Mailand, Brera N. 117: Mittelbild des Altarstückes enth. die heil. Ursula aufrecht im Gebet auf einem Postament, umgeben von 10 ihrer Jungfrauen innerhalb eines Portikus, bez. „ESSENDO CAMERAR MAGISTRO ANTHONIO MAZIGNOL MCCCCCVII"; die Figuren kurz und untersetzt, aber die Verhältnisse nicht schlecht, die Farben stumpf, aber grell in den Gegensätzen.[30]

Kirche zu Butrio; 1535, 15. Febr.: desgl. für Zugliano; 8. Juni: Krucifix für S. Giorgio al Tagliamento; 1535, 30. Aug. Udine: Codicill zu Giov. M's. Testament; 30. Sept.: Giov. M.'s Tod. — Ueber Giovanni Mione, Sohn des Domenico da Tolmezzo, ist ein vollständiges Urkundenbuch aus den Jahren 1505 bis 1530 erhalten, worin ausschliesslich Holzschnitzereien erwähnt sind.

[30] Mailand, Brera. Leinw., h. 1,83, br. 1,18; von Hartzen im Deutschen Kunstblatt 1853 N. 23 fälschlich dem Pellegrino zugeschrieben. Folgendes erfahren wir darüber aus Urkunden im Archiv zu Udine: 1503, 21. Aug.: Vertrag zwischen Giov. Martini und der Brüderschaft von S. Orsola über Lieferung einer Ursula mit Heiligen für S. Pietro Martire in Udine; 1507, 27. April: Erwählung von Schiedsmännern zur Abschätzung des Bildes. Die Lünette enthaltend den heil. Dominikus mit 4 Engeln ist in S. Pietro Martire in einer Kapelle rechts vom Chor zurückgeblieben, und von den 3 Predellenstücken befindet sich eins, enth. das Martyrium der heil. Ursula, bei Conte Florio in Udine, letzteres (Leinw.) durch Abreibung und Nachhilfen entstellt.

Udine, S. Pietro Martire; hier ausser den unten erwähnten Bruchstücken: 1) eine Lünette enth. den heil. Benedikt und einen knieenden Verehrer (Leinw., lebensgr. Fig.); 2) die heil. Anna mit der Jungfrau auf dem Schoosse und dem Christuskind, Joseph und Antonius zur Seite (Leinw.), vollständig übermalt, einschliesslich der Inschrift, welche lautet: „Opus Ioannis Martini utiñ.“ 3) Maria mit Kind zwischen Dominikus, Sebastian, Petrus M. und Rochus. — Stadthaus: zwei Heiligenfiguren (1/2 lebensgr.). Udine, S. P. Mart.

Portogruaro, Dom, Chor (ursprünglich in S. Francesco): Darstellung im Tempel; die Prophetin Hanna hinter Maria betend, gegenüber Simeon, dem ein Priester das Gewand trägt, vor dem Altar Joseph und 3 andere Figuren; auf Zettel bez. „Ioannes Ma...is...ulanus. Al tẽpo de . . . — de Magnolo Sartor . . . . fenita a di pmo febraro M . . . . .“ Die Formen trocken, die Gruppirung jedoch gut, die Farben rauh und trübe, die Fläche durch Alter und Unbilden verdunkelt und beschunden. Portogruaro. Dom.

Die Nachahmung Cima's, wie sie bei Giovanni Martini und Pellegrino sich zeigt, ist unter den geringeren Lands- und Kunstgenossen derselben am ausgesprochensten bei Girolamo. Er hatte vier Namensbrüder in der Zunft, ist aber der einzige von ihnen, der nähere Betrachtung verdient, und scheint jener Girolamo di Bernardino zu sein, welcher in den Jahren 1511 und 1518 die Wandgemälde in den Kirchen zu Lestizza und Cormons ausgeführt hat. Seine Krönung der Jungfrau in der Stadthalle zu Udine zeigt schüchterne Auffassung, ist mit ungeschickter Anlehnung an Vorbilder Cima's in alterthümlich friaulischer Art gehalten, rauh und bei aller Flauheit schwer gefärbt, ähnlich der Tongebung, welche die späteren Arbeiten des Giovanni Martini entstellt:

Udine, Stadthalle (ehemals in der Sakristei des Domes): Christus sitzt innerhalb eines zerstörten Portikus auf dem Throne, Maria auf der Stufe vor ihm knieend; den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang, in der Ferne Landschaft sichtbar; zu Häupten der Jungfrau eine Taube und das Embryo Christi in Heiligenscheinen als Andeutung der Empfängniss; im Vordergrund rechts und links die beiden Johannes und zwischen ihnen ein Engelknabe, der auf der Mandoline spielt; auf Zettel an der Thronstufe bez. „Opus Jeronimi utinensis.“[31] Udine. Stadthaus.

[31] Holz, Oel, h. 1.71, br. 1.77, vgl. Maniago, Guida di Udine 1825 S. 184. Das Bild ist zwar restaurirt, aber in sehr übler Beschaffenheit, die Farben-

In allen Zügen entspricht dieses Bild der Vorstellung, die man sich von einem gegen Ende des Jahrhunderts in den Werkstätten Cima's und Carpaccio's verwendeten Gehilfen zu machen hat, und es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, dass Girolamo während seines Aufenthaltes in Venedig Aufträge erhielt und ausführte wie z. B. die unter Carpaccio's Namen in S. Giovanni e Venedig. S. Giov. e P. Paolo vorhandene Krönung Maria's oder die Glorie des heil. Markus in der Akademie zu Wien, Wien. Akad. welche dem Cima zugetheilt ist.[32]

decke droht an vielen Stellen abzublättern; die Farben sind jetzt trüb, rauh und hart, gewisse Typen erinnern an Cima, die Art der Behandlung an Carpaccio, ebenso die Farbengegensätze und die Zierrathen. — Aehnliches finden wir: Venedig, S. Giov. e Paolo: Krönungsbild in demselben Stile, jedoch mit Chören Heiliger an den Seiten des Thrones; es ist dem Carpaccio zugeschrieben worden, aber die Mischung von Cima, Carpaccio und friaulischem Charakter deutet auf Girolamo (Abbild. bei Zanotto, Pin. ven. fasc. 18, wo das Bild in S. Gregorio in Venedig aufgeführt ist). In demselben Stil und deshalb vielleicht ebenfalls von Girolamo sind folgende Bilder der Akademie zu Venedig: N. 530: Justitia, N. 531: Temperantia, N. 562: Die Annunziata, N. 532: Gabriel (vgl. unter Cima). Aehnlich sodann: in der Akademie der Künste zu Wien N. 396: ein thronender Markus mit Andreas und einem Bischof (Leinwand, Fig. fast lebensgr.), dem Cima zugetheilt; ferner in der Gall. Leuchtenberg in Petersburg N. 63: der heil. Antonius zwischen Rochus und Magdalena, dem Caroto zugeschrieben (Leinw., Fig. ½ lebensgr.). Wenn Girolamo di Bernardino in den Jahren zwischen 1506 und 1518 nicht so constant in Udine urkundlich erwähnt würde, möchte man in ihm denjenigen gleichnamigen Schüler Gentile Bellini's vermuthen, welchem dieser seine Skizzen vermachte. — An Lebensnachrichten haben wir folgende von ihm: 1506, 25. Mai: Girolamo di Bernardino miethet ein Haus in Udine; 1508, 28. Juni: er vermiethet die Färbereieinrichtungen seines Vaters; 1509, 13. März: Udine, Gir. di quondam Bernardino würdert einen von dem Bildhauer Bartolommeo von Udine gelieferten Altar; 1510, 12. März, Udine: Gir. d. q. Bernardino schätzt einen Vorhang von Giacomo Martini; 1511, 19. März, Udine: Vertrag des Gir. di q. B., die Kapelle (Chor?) der Kirche S. Biagio und S. Giusto zu Lestizza bei Udine zu malen (die Kirche ist im J. 1818 vollständig erneut); im „Coretto" der Kirche zu Cormons soll folgende Inschrift existieren: „aì 3 otubre a fato far questa opera Matius Braut . . . . Jeronimo p." Das erste Bild, welches von ihm erwähnt wird, war für S. Maria in Valle zu Cividale ausgeführt; es wurde als „Ancona di S. Benedetto" bezeichnet und 1539 Zahlung dafür geleistet, s. Maniago, Stor. delle b. a. Friulane 301, welcher den Vertrag abdruckt; er theilt gleichzeitig dem Girolamo eine Figur des Benedikt in S. M. in Valle zu Cividale zu, aber wir werden später sehen, dass dieselbe wohl nur als Stück eines von Pellegrino da S. Daniele für jene Kirche ausgeführten Altarbildes ist. — Ausser dem Girolamo di Bernardino wird Girolamo di Giovanni bekannt: 1490, 3. Juni, Udine: kauft er ein Stück Land in Bolzano. — Ferner: ein Girolamo di Ridolfo in Cividale erwähnt, über welchen urkundliche Nachrichten von 1551 und später vorhanden sind, sodass er unmöglich der oben charakterisirte Girolamo sein kann; von einem Girolamo di Paolo in Cividale haben wir Urkundliches von 1554, 57—63, doch bezieht sich alles auf Schnitzwerke; Girolamo di Paolo von Mailand, in Udine ansässig, war ebenfalls Bildhauer, dessen Werke um 1529 fallen.

32 vgl. über das erstere unsere Be-

Aus einem im Notariatsarchiv zu Udine aufbewahrten Vertrag v. J. 1468 erfahren wir, dass einem Maler Namens Battista, gebornem Slavonier, damals in Udine ansässig, die Lieferung von Vorhängen für die Kirche zu Comerzo übertragen wurde und zwar unter der Bedingung, dass er sich zunächst bei Vorlegung zweier Probestücke einem Sachverständigen-Gutachten zu unterwerfen habe, bei dessen günstigem Ausfall ihm ausser dem Honorar von 80 Lire noch Anspruch auf Zubusse an Honig und Eiern ertheilt werden sollte. Fernere Urkunden sprechen von anderen ähnlichen Arbeiten desselben in den Jahren 1470, 1476 und 1480, wobei sein Aufenthalt abwechselnd in S. Daniele und Udine erwähnt wird.[33] Keins dieser Werke ist uns erhalten, und wahrscheinlich würde die Persönlichkeit dieses Battista ganz ins Dunkel gerathen sein, wäre er nicht der Vater des Martino da Udine gewesen, des Genossen Giovanni Martini's, der als „Pellgrino da S. Daniele“ fast den vornehmsten Rang unter den Meistern des Friaul behauptet.

Im Jahre 1491 trat Martino, dessen Vater damals bereits todt war, in Geschäftsgemeinschaft mit Ser Giov. Antonio, Goldschmied in S. Daniele, und übernahm die Freskendekoration der Kirche zu Villanuova.[34] Ueber sein Geburtsjahr sind wir ohne Kunde und auch seine früheste Kunstphase entzieht sich der Beurtheilung, da jene Wandgemälde zu Grunde gegangen sind. Wir können nur vermuthen, dass er die erste Anleitung von seinem Vater Battista erhalten,

---

merkungen in Band V. S. 220, über das zweite V, 258.

[33] Battista da S. Daniele: 1468, 10. Nov. S. Daniele: Vertrag der „Camerari“ der Kirche S. Maria zu Comerzo mit B. wegen des Vorhanges; 1470, 17. Dec., S. Daniele: Maestro Battista, Maler, verpflichtet sich dem Cameraro der Bruderschaft von S. Daniele di Castello, ein Altarstück mit Fig. des Daniel, Michael und Joh. d. Täufers, oberhalb die Jungfrau, für den Hochaltar der Kirche herzustellen und zu malen; 1476, 26. Juli, S. Daniele: Maestro Battista „pictor Sclavonus“, in Udine wohnhaft, erscheint als Zeuge bei einer öffentlichen Verhandlung in S. Daniele. 1480, 19. Nov. Udine: Batt., in Udine wohnhaft, und Ser Giov. Antonio da S. Daniele als Schiedsrichter in der Streitsache des Malers Maestro Francesco und der Leute aus der Dorfschaft Pasiano wegen eines Bildes. In einer Urkunde v. 10. März 1502 heisst es von Pellegrino, Battista's Sohne „M° Martino qm prudentis Mag. Baptist. pictoris de Dalmacia.“

[34] Laut Vertrages vom 18. Mai 1491 kamen die Kämmerer und andere Vertreter der Kirche S. Maria di Villanuova bei S. Daniele mit dem Goldschmied Ser Giov. Antonio und M° Martino, Maler, q. M° Battista überein, dass diese die Kapelle (Chor) ihrer Kirche mit Darstellungen der Verkündigung, der Reinigung, Geburt Christi, Propheten- und Kirchenvätergestalten ausschmücken sollten. Die Kirche wurde im vorigen Jahrh. renovirt.

dann Venedig besucht hat und von dort mit Anspruch auf lohnende Beschäftigung nach Udine zurückkehrte. In der That soll ihm der Beiname „Pellegrino" (Tausendkünstler), den er seit 1494 führte, von keinem Geringeren als Giovanni Bellini gegeben worden sein und er muss demnach zu dieser Zeit als ausgelernter, wenn nicht vollkommener Kunstgenosse gegolten haben. So weit wir ihm verfolgen können, kam ihm jedoch solches Lob erst später zu; denn was er vor 1494 in Venedig selbst oder in den venezianischen Landen erlernt hatte, verräth mehr nur den Einfluss Cima's als Bellini's, und hätte ihn sein guter Stern nicht in den Jahren 1508 bis 1512 in jene Provinzen zurückversetzt, so würde er die bescheidene Kunststellung eines Giovanni Martini kaum überstiegen haben. Das älteste Werk, das wir von ihm kennen, ist das Altarstück in Osopo, wozu ihm der Auftrag im J. 1494, kurz nach Vollendung der Malereien in Villanuova, von den Herren von Savorgnano zu Theil wurde:

Osop-kirche.

Maria mit dem Kinde auf dem Knie, welches sich mit gekreuzten Armen zurücklehnt, innerhalb einer reich mit Zierwerk ausgestatteten Marmornische thronend, umgeben von den Heil. Columba und Petrus, auf den Thronstufen 3 musicirende Engel, und um diese gruppirt die Heil. Joh. d. Täufer, Hermagoras, Magdalena, Jakobus, Stephanus, und Sebastian; auf einer Empore hinter der Jungfrau und über ihrem Stuhl 2 Seraphim mit Triangel und Guitarre; die Brüstung unter ihnen ist mit Behängen aus Golddamast verkleidet, hinter ihnen erhebt sich ein Gesims auf Pfeilern, welches mit Reihen von Cherubim, die Zweige tragen, gefüllt ist.[35]

Das Bild gehört keineswegs zu Pellegrino's besten Leistungen. Die phantastische Verbindung üppigen Architektur- und Tapetenschmuckes mit den auf verschiedenen Plänen vertheilten Figuren ist höchst charakteristisch; die Hauptgruppe hat bellineskes Gepräge und erinnert an das Motiv der Madonna Antonello's im berliner Museum; Hermagoras und Petrus, die noch etwas von

[35] In einer bezüglichen Urkunde d. d. Udine 5 April 1494, versprechen zwei „procuratori" der Gemeinde von Osopo dem „Mº Martino detto Pellegrino da Udine" die Einhaltung des Vertrages über das bei ihm bestellte Altarbild für die Kirche zu Osopo und in Martino's Namen gelobt sein Schwager Mº Giovanni de Cramariis die vertragsgemässe Ausführung; das Bild befand sich ehedem im „Castello", jetzt in der Kirche des Ortes.

der friaulischen Grämlichkeit haben und die ziemlich trocken gebildeten unteren Engel sind im Wesentlichen dem Cima entlehnt; noch derberen Lokaltypus zeigen Jakobus, Sebastian und der Täufer, dagegen sind die oberen Cherubim bei weitem am besten und am kühnsten gezeichnet. Die Eigenheit des Hochländers zeigt sich namentlich in der Eckigkeit und der massigen Gewandbehandlung; die gelben Fleischtöne, die auf den Wangen mit rothem Hauch gehöht sind, die rauhe und erdfahle Schattenstimmung mit ihren harten Uebergängen verrathen noch sehr wenig Bekanntschaft mit den Feinheiten der venezianischen Färbung; der Umriss, hart und breit, bezeichnet die Formen unscharf, die nackten Theile und die Muskulatur sind zwar sorgfältig, aber unrichtig durchgebildet, dagegen ist die Perspektive mit Geschick gehandhabt. Offenbar weisen alle Anläufe zur Vervollkommnung, welche sich hier vorfinden, auf Cima zurück; er war es, dessen Vorbild oder persönlicher Einfluss den rauhen Kunstdialekt seiner Landsleute schmeidigte und ihnen den Weg zu feinerem Verständniss bahnte.

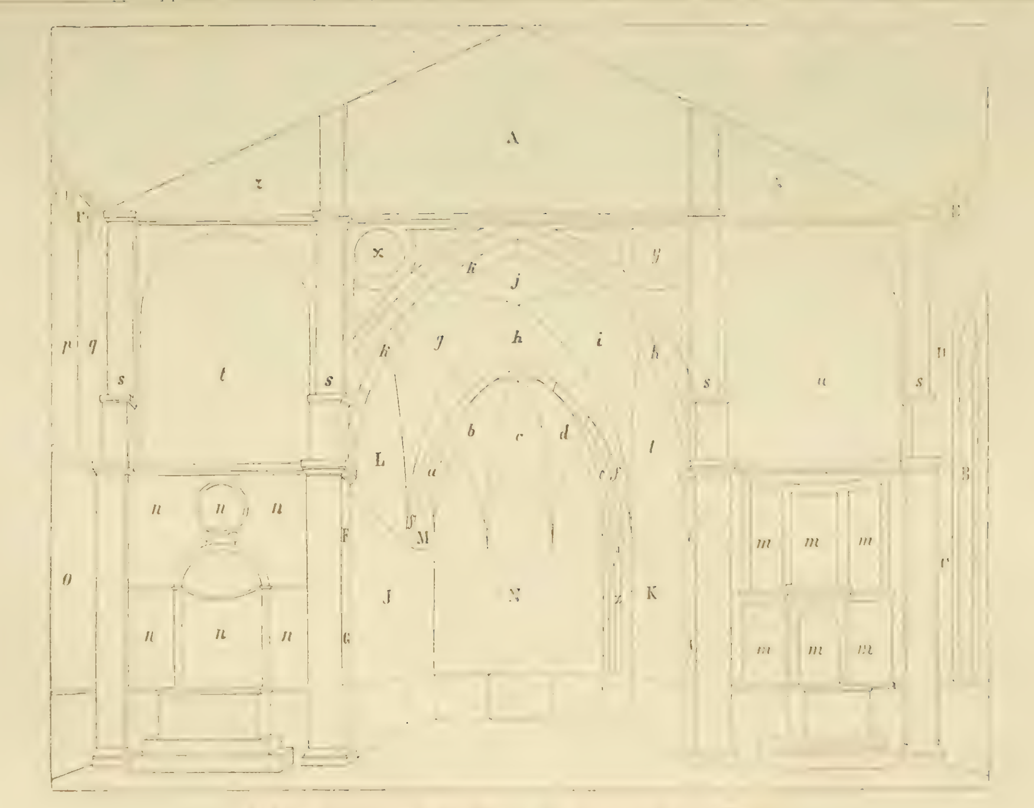
Es fehlte Pellegrino in der Folge nicht an Aufträgen. In S. Maria di Piazza lieferte er 1495 und 96 Altarstücke für den Dom und für die Gilde der Eisenschmiede; seine Beziehungen zu den in Udine und Osopo einflussreichen Savorgnani verschafften ihm manche Förderung. In dem benachbarten S. Daniele freite und heirathete er die Tochter des Thorhauptmanns, wodurch sich ihm ein nicht unbedeutender Vortheil in Aussicht stellte; unter der Bedingung, die Wappenschilde der Stadt mit der Markusfigur sowie alle Fahnen und Schmuckstücke zu festlichen Gelegenheiten und die Markusbilder in- und ausserhalb der Stadt unentgeltlich zu malen, wurde ihm die Anwartschaft auf jenes Constableramt eröffnet; aber sein Ehrgeiz litt ihn nicht zu Hause und er beschloss 1497 in die Fremde und zwar nach Rom zu gehen.[36] Die

[36] Die Urkunden gewähren: 1495, 29. Januar: Entwurf eines Gesuches, welches Zustimmung enthielt, von Seiten der Schmiedezunft an den kleineren Rath in Udine um Erlaubniss, in S. Giovanni di Piazza ein Altarwerk errichten zu dürfen; 6. Juni dess. J.: Vertrag der Schmiedezunft mit Pellegrino, das Altarstück für S. Giov. in P. zu malen, welches enthalten sollte: die Heil. Johannes, Alò und Sebastian nebst Vorgängen aus der Legende des heil. Alò, auf Leinw. für

Ausführung seines Vorhabens wurde jedoch auf eigenthümliche Weise hintertrieben. Es bestand damals in S. Daniele eine Brüderschaft zum heiligen Antonius Abbas, Eigenthümerin einer ihrem Schutzheiligen gewidmeten Kirche innerhalb des Stadtbezirks, deren alter Freskenschmuck den damaligen Ansprüchen nicht mehr genügte. Die zahlreichen Verwandten und Freunde Pellegrino's in S. Daniele scheinen nun in der Absicht, ihn am Orte zu halten, den Plan einer durch ihn zu bewirkenden Erneuerung des ausgedehnten Wandschmuckes betrieben zu haben; die Antonius-Brüderschaft gab ihm wirklich den Auftrag zur Wiederherstellung der Kapelle und Pellegrino blieb.

S. Daniele. S. Antonio. Die Absicht der Brüderschaft ist wahrscheinlich auf Ausmalung des ganzen Gebäudes gerichtet gewesen und sie wird deshalb einen vollständigen Dekorationsplan erfordert haben, zunächst jedoch war es Pellegrino's Aufgabe, die Ausschnitte der fünftheiligen Halbkuppel und die Leibung des Nischenbogens zu malen, wofür die Figuren Christi und der Evangelisten sowie Medaillons mit Büsten von Heiligen bestimmt waren. Wenn er nun auch verglichen mit den kärnthnischen Kunstgenossen und besonders mit Giov. Francesco da Tolmezzo hier neuere Grundsätze in der

20 Dukaten; 1498, 9. Mai: Zusage der Schlusszahlung an Pellegrino für dieses Bild; 1499, 22. März: Spende des Magistrates von Udine (10 Dukaten) an die Schmiedezunft zu Gunsten des genannten Altarwerks von Pellegrino. 1495, 4. Mai: Pellegrino bei der Theilung der Güter der Herren von Savorgnano in ihrem Hause in Udine gegenwärtig; 1497, 1. April: P. Zeuge bei einem Vertrag, durch welchen ein Zinslehen des Thorhauptmanns Danielo in S. Daniele verkauft und ihm selbst übertragen wird; er ist damals mit Elena, Erbin des Prè Giusto „Cappellano" zu S. Daniele verheirathet; am selben Tage: Urkunde der Uebertragung des Zinslehens an P. durch Ser Giorgio de Cichinis. Ueber P.'s Frau Elena, Tochter des Thorhauptmanns (portunerius) Danielo in S. Daniele spricht eine Urkunde v. 10. Okt. 1497 bei Maniago a. a. O. 292. — 1497, 12. Okt., Udine: Testament P.'s, in welchem er seine Absicht erklärt, nach Rom zu reisen und alle seine Habe seiner Mutter Chiara und seiner Frau Elena zu gleichen Theilen zuschreibt; am selben Tage: Testament der Elena, worin sie ihrem Mann mit geringen Ausnahmen ihr ganzes Eigenthum verschreibt; Zeuge bei beiden Urkunden ist der Maler Giovanni Martini von Udine. 1498, 11. April, Udine: Pellegrino und Francesco di Ser Giosafatte würdern ein hölzernes Altarstück von Domenico da Tolmezzo. 1499, 4. März, Udine: P. mahnt wegen Bezahlung des von ihm für den Altar des Corpus domini im Dom zu Udine gemalten Bildes, dessen Vollendung in einem Vertrag vom 6. Juni 1495 zwischen P. und der Schmiedezunft erwähnt ist. (Beide Bilder, das im Dom und in S. Giov. di Piazza, sind nicht mehr vorhanden.) 1495, 17. Dec.: Gesuch P.'s um Uebertragung der Anwartschaft auf eine Thorhauptmannsstelle (Maniago a. a. O. 291).



Aufriss des Innern der Kirche S. Antonio in San Daniele.

monumentalen Dekoration, in Perspektive und Gruppenbau zur Anwendung bringt, behält er doch im Ganzen altfriaulisches Gepräge bei; die Gesichter sind durch byzantinische Schwellungen markirt, Hände und Füsse zeigen plumpe Gedrungenheit, die verkürzte Christusfigur unschöne Breite, die umgebenden Engel die kurzen hässlichen Formen seiner früheren Arbeiten in Osopo; die Evangelisten sind unbehilfliche Gestalten, durch harte eckige Gewandung, schlechte Zeichnung der Gliedmaassen, unrichtige Anatomie, gewöhnliche und veraltete Typen verunstaltet. Feinheit der Behandlung fehlt gänzlich, die Fleischtheile haben trübe eintönige Färbung bei grellem Uebergang aus gelbem Licht in bleiernen Schatten und an den Gewändern sind in ebenso roher Weise harte Grundfarben neben einander gesetzt; die Umrisse sind derb und kantig, die Fläche rauh und stumpf, in Lichtern und Schatten ungenügend mit Strichlagen modellirt.[37] Das Urtheil der Zeitgenossen über diese Arbeit Pellegrino's ist nicht überliefert; er erscheint hier dem Giov. Martini wenig überlegen, noch ziemlich derb friaulisch mit Neigung zur Nachahmung Cima's. Seine Handwerkserfahrung ist noch keineswegs gross und man würde aus diesen Anfängen seiner Dekorationsarbeit für S. Antonio, die nach langer Zeit erst fortgesetzt wurde, seine späteren Erfolge nicht vermuthen.

Das letzte Drittel des Jahrhunderts brachte dem Friaul nicht weniger als sieben Einbrüche der Türken; das letzte Mal, 1499, überschwemmten sie von Bosnien her das Land, setzten über den Isonzo, den Tagliamento und die Livenza und trieben alle Einwohner, die den heimischen Boden verlassen konnten, vor sich her. Damals scheint auch Pellegrino aus Udine geflüchtet zu sein und manches Jahr verging, ehe die Antonius-Brüderschaft wieder Muth gewann, die Ausmalung ihrer Kirche vollenden zu

[37] S. Daniele, S. Antonio. Die hier besprochenen Stücke sind g, h, i und j des Planes; der blaue Grund, von welchem sich die Figuren abheben sollten, ist meistens abgekratzt oder ausgesprungen, der blaue Mantel Christi verändert und verblichen, die rothe Tunika durch Feuchtigkeit verdorben und der Kopf entfärbt; zwei Engel zu den Füssen Christi sind kaum mehr erkennbar; das violette Gewand des Matthäus fleckig und ausgeblasst. Innerhalb eines Musters am Fensterbogen rechts (auf dem Plane o) steht „pelegrin pinrit." und darunter in einem Medaillon die Jahrzahl „1498."

lassen. Als dann der Friede gesichert schien, Handel und Wandel wieder in gewohntes Geleise kamen, fand auch Pellegrino in seiner Heimath aufs Neue Beschäftigung. Er trat mit Giov. Martini in nähere Verbindung und lieferte als dessen bevorzugter Genosse i. J. 1501 für eine Kapelle im Dom zu Udine die Glorie des heil. Joseph, von der bereits die Rede war: der Nährvater Christi steht
Udine. Dom. aufrecht, das Kind im Arm, welches den in Schäfergestalt danebenstehenden Täufer segnet[38] — eine in ihrer Art vereinzelte Darstellung, die, obwohl arg beschädigt und entstellt, doch zur Genüge zeigt, dass Pellegrino durchaus keine erheblichen Fortschritte in der Verbesserung seines Stiles gemacht hatte und sich noch immer in Cima's Fusstapfen bewegte, wie hier namentlich der mit Ruinen erfüllte Hintergrund offenbart, welcher lebhaft an die Petrus-Glorie jenes Meisters in der Akademie zu Venedig erinnert. Sind seine Figuren und Gewänder auch besser gezeichnet und bewegt als auf den früheren Bildern, so deutet doch auch hier nichts auf den kühnen Schwung, mit welchem er sich nachmals hervorthat. Ein weiteres ebenfalls geringes und vielleicht nicht ganz eigenhändiges
Cividale. S.M. in Valle. Zeugniss seiner Kunststufe in dieser Zeit haben wir in dem Bilde Johannes des Täufers zwischen dem Evangelisten und Benedikt, das er 1492 im Auftrag der Aebtissin Elisabetta Formentina für S. Maria in Valle zu Cividale lieferte.[39]

---

[38] Den Lieferungsvertrag vom 10. Mai 1500 gibt Maniago a. a. O. 293; der Preis betrug 35 Dukaten und am 1. Febr. 1501 wurde ihm ein Zuschlag von 10 Dukaten bewilligt; die Restzahlung erfolgte am 14. Juni 1501 an Pellegrino und Giov. Martini (Urkunde im Notar. Archiv zu Udine). Nicht nur das Hauptbild ist durch Uebermalungen beschädigt, sondern auch die Staffelstücke (Anbetung der Könige, Anbetung der Hirten und Flucht nach Aegypten, sämmtlich landschaftliche Compositionen). Vasari IX, 28 preist das Bild über die Maassen; über Giov. Martini's Wettbewerbung vgl. oben.

[39] Der Vertrag ist v. 28. Juni 1501, der obere Abschluss sollte eine Himmelfahrt Maria's bilden, das Ganze sollte 15 Fuss zu 7 Fuss gross sein und der Preis nach der Vollendung abgeschätzt werden. In S. M. in Valle zu Cividale befindet sich ein heil. Benedikt, ½ lebensgr. mit rundem Abschluss, auf Holz, stark durch Abreibung entstellt, mit kleinlichen kantigen Umrissen gezeichnet und bruchig rechtwinkliger Gewandfältelung, ähnlich wie bei Catena und Bissolo, fast ohne Schatten; diese Figur ist möglicher Weise diejenige, welche in einer bei Maniago a. a. O. 301 erwähnten Urkunde aufgeführt wird, laut welcher i. J. 1539 und 40 Girolamo da Udine Bezahlung für eine „ancona di S. Benedetto" erhielt. In der Nachbarschaft des eben beschriebenen Altarstückes haben wir noch zwei andere von gleicher Gestalt an den Wänden in S. M. in Valle, die beiden Johannes enthaltend; die Tafel mit den Evangelisten gilt für diejenige, welche in einem ebenfalls bei Maniago erwähnten Vertrag v. J. 1501 aufgeführt

Bei seinen Mitbürgern nahm er an Ansehn zu, wurde zu verschiedenen städtischen Aemtern berufen, sogar in den Magistrat zu Udine gewählt[40] und hätte seine Tage wahrscheinlich als mittelmässiger Künstler, aber ehrenreicher Mann hingebracht, wäre er nicht durch üble Erfahrungen vom Haus vertrieben und in Sphären verschlagen worden, deren Einfluss ihn mächtig fördern sollte. Der erste Anlass war ein kränkender Verdruss. Wir haben gesehen, dass ihm Anwartschaft auf das Amt eines Thorhauptmanns in Udine ertheilt worden war. Als er nun i. J. 1506 bei eingetretener Vakanz die Stelle beanspruchte, wurde er zurückgewiesen.[41] Tief verletzt wanderte er nach San Daniele aus, in dessen Nachbarschaft er ein Fresko, die sogen. Vergine di Strada malte, von welcher noch Bruchstücke erhalten sind[42], und kehrte 1507

---

ist, worin Elisabetta Formentina dem Pellegrino da S. Daniele 125 Dukaten für „la pala di San Zuan" zahlt. Diese Figur nun ist in Gestalt und Ausdruck zart, der Kopf rund und voll, das Fleisch rosig, bleich und schattenlos, die Gewandung rechtwinklig; es nimmt sich aus wie die Arbeit eines Künstlers, der in der alten friaulischen Kunstgewöhnung aufgewachsen und mit Bildern Cima's vertraut war. Das Seitenstück (Johannes der Täufer) ist von gleichem Gepräge und ebenso beschädigt. Wir vermuthen, die genannten 3 Bilder gehören zu Einem Altarstück, rühren von Pellegrino her und haben ehemals die „Pala di San Zuan" gebildet, von welcher die Urkunde des Jahres 1501 redet, aber zugleich nehmen wir an, dass dieses schwache Stück Arbeit zum guten Theil auf Gehilfen zurückzuführen ist, unter denen sich Girolamo da Udine befunden haben mag.

[40] 1501 und 1503 war Pellegrino Mitglied des Maggior consiglio in Udine. 1501, 7. Sept. erscheint er als Testamentszeuge daselbst; 1502, 11. März verspricht er der Brüderschaft von S. Antonio 52 Lire zu zahlen als Schuld auf einem von ihm in Borgo Aquileia in Udine gekauften Hause; 1502, 2. Nov. Udine: Elena bevollmächtigt ihren Mann P. in der Angelegenheit ihres Verwandten Prè Giusto, weiland Capellan zu S. Maria in S. Daniele; 1503, 24. Okt.: P. erhält von Giov. Filettini in Udine, für welchen er Malereien ausgeführt hatte, einen Garten zum Geschenk; 1505, 9. Juli: Vertrag zwischen P. und Giov. Francesco von Spilimberg auf Lieferung eines Crucifixus mit Magdalena in der Sakristei des Domes zu Spilimberg, dessen Preis 82 Dukaten nicht übersteigen sollte (das Stück ist nicht mehr nachzuweisen); 1505, 20. Nov.: Anschlag über Ausbesserungen an P.'s Hause im Borgo Aquileia in Udine in seiner Gegenwart. 1506, 10. Febr.: Zinszahlung P.'s an die Antonius-Brüderschaft in S. Daniele für etliche Häuser in Borgo Aquileia zu Udine; 1506, März u. a. Kauf- und Verkaufsurkunden über Eigenthum Pellegrino's.

[41] 1506, 23. Sept. Udine: P. bewirbt sich um den ledigen Posten eines Constablers am Thor von Pascole, welcher ihm am 17. Dec. 1495 in Aussicht gestellt war, und wird einem Andern nachgesetzt. 1506, 9. und 27. Okt.: P. vermiethet ein Haus in Borgo Aquileia und bestellt zwei Rechtsgelehrte als seine Geschäftsträger.

[42] Nach alten Chroniken war das Wandbild der Vergine di Strada (Maria mit Kind, Johannes und Joseph) 1506 in der Madonnenkirche bei S. Daniele gemalt worden. Was jetzt noch davon erhalten ist, die Madonna mit Kind, ist von der Wand gesägt und unter Glas und Rahmen am Hochaltar aufbewahrt.

nach kurzem unstäten Aufenthalte daselbst seiner Heimath ganz den Rücken und ging ins Flachland. Seine Zurücksetzung in Udine hatte vielleicht politische Gründe; es bildete sich dort in der Stille eine kaiserliche und eine venezianische Partei. Kaiser Max hatte der Republik den Durchmarsch durch die Alpenprovinzen angekündigt und Venedig, welches die Erlaubniss weigerte, rüstete zur Abwehr. Im Januar 1508 wurde Friaul und Cadore von den Deutschen besetzt und der Kriegszustand dauerte fast ohne Unterbrechung bis 1512. Diese Zeit war es, die Pellegrino in der Fremde zubrachte, wahrscheinlich theils in Venedig, theils in Ferrara.

Seit seinem ersten Aufenthalte in der Lagunenstadt hatte sich hier in den Künstlerkreisen, namentlich unter den Malern ein vollkommener Umschwung der Gesinnungen und Absichten vollzogen. Die Geheimnisse der Oeltechnik und der Perspektive, die Feinheiten malerischer Stimmung waren in den Vordergrund des Studiums getreten, Gruppenbau, Streben nach edlen Verhältnissen, Tiefe des Ausdrucks und alles, was zunächst Aufgabe der Zeichnung ist, wurde vernachlässigt oder stand wenigstens in zweiter Linie, freie Handhabung des Pinsels galt höher als Reinheit des Umrisses, kunstvoller Farbenvortrag verdrängte die Anwendung wissenschaftlicher Kunstgesetze, theatralisch wirksame Composition, massige Lichtführung, Schwung und Schattentiefe, leuchtendes Farbenzwielicht waren die Stichworte der Schule geworden, die sich mit Bellini, Giorgione und Palma der Führung bemächtigt hatte. Nichts natürlicher als dass ein Talent von der Stärke Pellegrino's die aus seiner jugendlichen Anlehnung an Cima ihm anhaftende Herbheit und Strenge durch Studium des giorgionesken

Die Figuren sind lebensgr., aber zu sehr beschädigt, um ein Urtheil zuzulassen (vgl. Hartzen's Mittheilung im D. Kunstblatt 1853 N. 23. und Maniago a. a. O. 179. Hartzen schreibt bei dieser Gelegenheit dem P. die Glorie der heil. Ursula in der Brera zu, welche jedoch, wie wir sahen, dem Giov. Martini gehört. — 1507, 5. Okt. erhält P. von Giov. Savorgnano für geleistete Künstlerdienste einen Garten in Udine geschenkt; 29. Okt.: Ankauf von Grundbesitz in Borgo Aquileia; 26. Nov.: Uebereinkunft der Brüderschaft zum heil. Antonius über die derselben gehörige Pfandrente an P.'s Hause in Borgo Aquileia; 15. Nov.: Dokument über das Geschenk zweier Felder in Udine von Giov. Savorgnano an P. für gelieferte Arbeiten; 1. Dec.: P. vermiethet sein Haus in Udine an Giacomo Cibel für jährlich 32 Lire. —

Stiles zu schmeidigen suchte. Man wird gewiss nicht fehl gehen, wenn man annimmt, dass seine ersten Versuche in dieser Richtung der Kategorie von Nachahmungen geähnelt haben, welche durch ein Altarbild in der weil. Rinuccinischen Sammlung in Florenz — Glorie des Heiligen Markus mit Hieronymus und Gerhard — charakterisirt ist. Es trägt die gefälschte Namensbezeichnung Perugino's, aber das Gepräge oberflächlicher Abschrift Giorgione's, Palma's und Lotto's. Wenn es auch wahrscheinlicher dem Morto da Feltre zugehört, erkennen wir doch in der Trockenheit und Gewöhnlichkeit der Figuren, in dem umflorten leeren Fleischton und den reichlichen, tiefgefärbten und rechtwinklig gebrochenen Gewändern Merkmale, die ebenso bei Pellegrino vorkommen könnten.[43] Damals ging der Herzog von Ferrara daran, sein Schloss mit mythologischen Darstellungen ausmalen zu lassen. Er hatte bei Giov. Bellini ein Bacchanal bestellt und bei den Dossi Bilder aus der Aeneide; später beschäftigte er den Tizian und versuchte auch Rafael zu gewinnen, der ihm den Triumph des Bacchus malen sollte, aber seine Ablehnung i. J. 1517 damit rechtfertigte, dass Pellegrino da S. Daniele bereits denselben Gegenstand für den Herzog behandelt habe.[44]

Florenz, Sml. Rinucc.

Im Sommer 1512 hielt sich Pellegrino in Udine auf und schmückte hier das Marmor-Denkmal des weiland Statthalters Andrea Trevisan unter der Halle des Stadthauses mit grau in grau gemalten allegorischen Figuren der Religion, der Gerechtigkeit und des Nachruhms. Das Wenige, was uns davon erhalten ist, zeigt zwar, dass er an Handgeschick sowie ansprechender Formbildung und Geberdensprache zugenommen hatte[45], aber ein

Udine, Stadthaus.

---

[43] Florenz, weil. Gall. Rinuccini: Die drei Heiligen stehen aufrecht in Nischen auf Postamenten, die Bezeichnung lautet: „Pietro Perugino pinxit anno 1512" (vgl. Band IV. S. 205 Anm.); die Erhaltung ist mangelhaft. Der Hieronymus erinnert ein wenig an Palma, der Kopf des Markus ist bellinesk. Hartzen in Egger's Deutsch. Kunstbl. 1853 S. 196 erklärt es für Pellegrino's Arbeit und vermuthet, es habe früher das Monogramm Pellegrino's (PP) getragen, aus welchem die erwähnte sonst sinnlose Fälschung zu erklären sei.

[44] vgl. über Ferrara Vasari IX, 22 und 29, XIII, 23, wo zugleich mitgetheilt ist, dass Pellegrino durch ferraresischen Einfluss für zwei seiner Verwandten in Udine die Bestallung mit Kanonikaten erwirkte; über Rafael's Ablehnung vgl. Campori, Not. ined. di Raffaello S. 7.

[45] s. den Zahlungsvermerk v. 12. Dec. 1512 bei Maniago a. a. O. 295. Die

Urtheil über sein damaliges Kunstvermögen lässt sich nur aus den i. J. 1513 fortgesetzten Wandmalereien in S. Antonio Abate zu S. Daniele gewinnen. Von der Unterbrechung dieser Arbeit wurde oben erzählt; als Pellegrino sie jetzt wieder aufnahm, scheint ihm keinerlei Frist gesetzt worden zu sein. Die Beschaffenheit der verschiedenen Theile selbst gibt die Chronologie ihrer Entstehung an die Hand. Die Figuren der Kirchenväter am Chorgewölbe, welche in ovalen Oeffnungen von unten gesehen dargestellt sind, sowie 6 lebensgrosse Brustbilder von Propheten an der Leibung[46] gehören ins Frühjahr 1514. Obgleich arg mitgenommen, bezeugen sie doch, dass Pellegrino die modernen Venezianer nicht ohne Nutzen studirt hatte. Ganz und gar vermochte er sich freilich von dem altfriaulischen Geschmack nicht loszumachen; die harten Umrisse und die scharfe Bezeichnung der Einzelheiten, die infolge seiner Methode der Schraffirung noch auffälliger werden, die grellen Gegensätze von Licht und Schatten sowie die rauhen Uebergänge, die übertrieben düstere Farbenstimmung, seine kräftigen Lokaltöne und seine Gewandlinien behält er bei, aber es macht sich eine gewisse Meisterschaft in Anatomie und Verkürzung und grössere Vollkommenheit in Zeichnung und Modellirung geltend. Im Vortrag verbindet er in verständiger Weise Genauigkeit und Schwung und manche der Figuren tritt durch Charakter und Ausdruck günstig hervor; der ins Rothe stechende Fleischton ist kraftvoll und die Gewandung hat fliessenderen Faltenzug. Der vorwiegende Eindruck deutet jedoch auf Nachahmung Pordenone's und dies erklärt sich gar wohl. Pordenone war, wie wir sehen werden, um 1483 geboren und erhielt Anleitung von Pellegrino, woher denn seine frühesten Arbeiten viel von den alten friaulischen und venezianischen Erzeugnissen, ganz besonders aber von den aus d. J. 1498 herrührenden Stücken

S. Daniele. S. Antonio.

Fig. sind lebensgr., ihre alten und verblichenen Umrisse durch Tünche entstellt.

[46] Die Stücke g, h, i, j u. k in unserem Aufriss. Urkundlich haben wir darüber Folgendes: 1513, 26. Juli: Entwurf eines Vertrages (aufgesetzt in der Kirche S. Antonio) zwischen P. und Ser Girolamo de Venusiis, dem Kämmerer der Brüderschaft, über die Dekoration der Kirche (s. Maniago a. a. O. 294. 295). Die Fig. sind durch Flecken, Feuchtigkeit uud Abkratzung entstellt, besonders der Hieronymus und einer der Propheten, das Blau ist fast durchweg zerstört und vom Stuckornament sind Stücke abgefallen.

in S. Antonio an sich haben. Nachmals verweilte auch er im Lombardo-Venezianischen und schloss sich an die Giorgionesken an. Dank seiner hervorragenden Begabung und kräftigen Ursprünglichkeit, überdies unterstützt durch die Frische der Jugend, lebte er sich inniger in die venezianischen Kunstwandelungen ein und kehrte fertiger in seine Heimath zurück als sein ehemaliger Lehrer. Allem Anschein nach hat Pellegrino auf seinen verschiedenen Wanderungen auch S. Salvatore in Colalto und andere Kirchen besucht, in denen Pordenone am Beginn des Jahrhunderts thätig gewesen und gerieth mit oder ohne Absicht in dessen Manier. Auf diese Weise drehte sich das Verhältniss der beiden Maler zu einander allmälig um. Vielleicht wären sie auch ohnedies in ihrer Entwicklung schliesslich auf dasselbe Ziel losgegangen, aber die Uebereinstimmung Pellegrino's mit Pordenone, wie sie i. J. 1514 hervortritt, ist so schlagend, dass man bei ihm umsomehr Nachahmung voraussetzen darf, als Pordenone damals ihm schon in jeder Richtung überlegen war.

Das Jahr 1514 brachte grosse Wirren im Friaul. Nachdem die kaiserlichen Truppen vertragswidriger Weise die Venezianer zur Aufhebung der Belagerung von Marano genöthigt, besetzten sie im Februar Udine und alle festen Plätze des Hügellandes mit Ausnahme von Osopo. Im März brandschatzten sie das ziemlich vertheidigungslose San Daniele und in einem gleichzeitigen Bericht, welcher erzählt, wie den Einwohnern die Wahl gestellt wurde zwischen Lösegeld oder Plünderung, begegnet uns auch Pellegrino unter den Abgeordneten, denen die unerquicklichen Verhandlungen darüber aufgetragen waren.[47] Die Kaiserlichen hatten allerdings nur eben Zeit, ihre Beute in Sicherheit zu bringen und sich davon zu machen, aber in der Zwischenzeit war Pellegrino

---

[47] Vom 27. März 1514 haben wir die von dem Notar Niccolò di Giorgio aufgezeichnete Niederschrift eines Rathes von Familienhäuptern, der in S. Daniele gehalten wurde. Ausserdem enthält das Notar. Archiv von Udine noch andere Nachrichten über Pellegrino, z. B. 1513, 12. Mai, Udine: Kauf eines Hauses von Vincenzo da Bari; 28. Okt., S. Daniele: Rechtshandel P.'s mit einem Einwohner von Begliano wegen 8 Dukaten; 10. Jan., 1514: Pellegrino kauft ein Lehen für 9 Dukaten; 18. Okt., Udine: Urkunde bezüglich einer zwischen P. und seinem Schwager Candidò di Giusto stattgefundenen Erbtheilung von Gütern des weil. Mº Giorgio Mugniaio.

Udine. S. Rocco. zu einem Aufenthalt in Udine genöthigt, wo er ein fast zerstörtes Madonnenbild mit Heiligen für die Kirche S. Rocco malte.[48]

Von seiner Rückkehr im November 1515 an war er ohne S. Daniele. S. Antonio. viel Unterbrechung ausschliesslich mit den Malereien in S. Antonio beschäftigt. Sie bilden einen thatsächlichen Kalender der Fortschritte, welche die venezianische Kunst im Laufe ihrer Entstehungszeit gemacht, fast jedes Theilstück bestimmt sich sein Datum selber. Wenigstens wird man nicht wesentlich fehlgehen, wenn man die Darstellung der wunderbaren Belebung des Kindes im Chor für älter erklärt als die Gegenstände an der Wand des Chorbogens, und diese wieder für älter als die Heiligenfiguren der Pfeiler, das Bild der Vorhölle und die Fusswaschung der Apostel. Dass Pellegrino sein künstlerisches Wirkungsfeld, welches bis dahin in der Hauptsache auf Altargemälde beschränkt gewesen war, erweitert hatte, macht sich vortheilhaft bemerklich. Er erscheint jetzt als tüchtiger Componist, des Ausdrucks in Geberden und Handlung wohl fähig, und entwickelt in dieser Richtung ansehnliche Befähigung. An dem Bilde der Auferweckung des Knaben (1) ist die Gruppirung nicht minder überraschend wie das Geschick in Färbung und Zeichnung. Der Vorgang ist derart dargestellt, dass die Betheiligten in zwei Gruppen getrennt, aber durch die Gestalt der Mutter verbunden werden, welche die Hilfe des heil. Antonius für das auf ihren Knieen liegende todte Kind anfleht. Ihre ansprechenden Züge sind durch den Ausdruck inbrünstiger Hoffnung belebt, der Knabe, wenn auch von bäuerlich plumpem Wuchs, verräth noch Beweglichkeit; dicht hinter ihr stehen fünf Frauen verschieden an Alter und Aussehn, die ihren Antheil in stillem Gebet, in leidenschaftlicher Frage, neugierigem Starren oder scheuem Horchen zu erkennen geben; vorn der Heilige segnend, eine gewöhnliche mönchisch abgezehrte Gestalt,

---

[48] Laut Urkunde d. d. Udine 14. Nov. 1514 accordirte der Kämmerer von S. Rocco fuori porta Pascole daselbst mit Pellegrino wegen einer Pala, welche Maria mit dem Kinde zwischen Sebastian und Rochus enthalten und 45 Dukaten kosten sollte. Es ist ein Tafelbild von fast lebensgr. Figuren, Rochus in Seitenansicht mit gefalteten Händen betend, Sebastian nackt, die Hand auf dem Rücken, zwischen beiden ein Engel mit Musikinstrument. Die Fläche erst abgeschunden, ist dann gänzlich übermalt worden und jetzt an vielen Stellen schadhaft.

umgeben von Geistlichen und Laien, den Hintergrund bilden Häuser, ein Thurm und Hügelland. S. Daniele. S. Antonio.

Haltung und Bewegung der Figuren ist natürlich und lebenswahr, die Bildung bei den Frauen derb und fleischig, bei den Männern etwas schwach; was an Feinheit und Zartsinn fehlt, wird durch richtige Perspektive ersetzt, die Gewandung ist reich und gut geordnet. Die Färbung im Ganzen hat Wärme und Leuchtkraft, wenn auch die Fleischtöne ein wenig leer erscheinen. Besonders bemerkenswerth ist die Veränderung in der Behandlungsweise. Während Pellegrino auf seinen frühen Bildern die Farben in kräftiger Schicht auftrug und sie mittelst flüssiger Schraffirung modellirte, sodass eine unerfreuliche Blindheit und Undurchsichtigkeit entstand, malt er jetzt auf ganz harter Fläche, bedeckt den weissen Grund behutsam mit durchsichtigen Tinten und wendet kräftigen Auftrag nur bei den höchsten Lichtern und tiefsten Schatten an. Mit ausserordentlichem Geschick behandelt er besonders die Schlagschatten auf zurückliegenden Flächen wie in der Augenhöhle, unter Nase oder Kinn. Sein Hauptaugenmerk ist auf massiges Helldunkel gerichtet. Dieser Wirkung zu Liebe opfert er die feine Zeichnung der Umrisse oder Gliedmaassen und begnügt sich mit breiter Andeutung. In seinem Ehrgeiz, es den venezianischen Zeitgenossen gleich zu thun, gelangte er doch nur zu oberflächlicher Nachahmung. Die feineren Eigenthümlichkeiten ihrer Praxis blieben ihm verschlossen; daher der Mangel an gebrochenem Ton in seiner Fleischfärbung und eine gewisse Eintönigkeit, welche an Pordenone und Correggio erinnern kann. Auch darin war er gegen die Venezianer im Nachtheil, dass er auf die Wandmalerei ein Verfahren übertrug, das diese selber fast ausschliesslich bei Staffeleigemälden anwendeten. Selbst die grössten damaligen Meister der Oel- und der Freskomalerei — Tizian in Venedig und Andrea del Sarto in Florenz — vertauschten nicht ohne Schaden ihre eigentliche technische Kunstsprache; wenn Tizian als Frescante auftrat, blieb er ebensosehr hinter dem zurück, was er vor der Staffelei leistete, wie umgekehrt Andrea, beide deshalb, weil sie die Technik des einen auf das andere übertrugen. Allein Pellegrino löste trotz dieses Mangels seine

Aufgabe mit grossem Geschick; steht er auch im Vergleich mit Giorgione, Palma und Pordenone erst in zweiter Linie, so hat er doch nicht unbedeutende Erfolge aufzuweisen. Der grösste liegt darin, dass Werken seiner Hand Jahrhunderte lang bedeutendere Namen beigelegt wurden. Giorgione erleidet noch keinen Abbruch, wenn man auch z. B. eine gewisse technische Verwandtschaft zwischen seinen Erzeugnissen und dem ländlichen „Concert“ im Louvre anerkennt, das wir oben bereits als mögliches Eigenthum Pellegrino's bezeichnet haben.[49]

S. Daniele. S. Antonio.

Pellegrino war mit seinen Chor- und Apsis-Malereien in S. Antonio zwar etwas langsam, aber regelmässig vorwärtsgeschritten; jetzt ging er mit gesteigerter Absicht an die Dekoration der grossen Vorder-Wand des Nischenbogens. Die Kunstwelt Italiens war damals erfüllt von dem einige Jahre zuvor vollendeten Riesenwerk der Sixtinischen Decke Michelangelo's, an welchem man die Grossartigkeit und Ausdehnung nicht minder wie die Kürze der Herstellungszeit bewunderte. Der Ruhm des Florentiners scheint dem friaulischen Meister keine Ruhe gelassen zu haben und er unternahm es, seine grosse Fläche mit Raumgliederungen und Medaillons voll heiliger und profaner Gegenstände, und mit architektonischem und plastischem Nebenschmuck im Sinne der Sixtina zu füllen. Der Raum ist in breite Abschnitte eingetheilt, waagerecht von kräftigen Gesimsen, senkrecht von Pfeilern und Pilastern durchschnitten, die der Länge nach wieder durch Kapitelle und Plinthen mit Standfiguren unterbrochen sind; in den Zwickeln des Bogens Medaillons mit Scheinreliefs, längs des Bogens selbst ein Raum in vergoldetem Stuck und flachem steinfarbigen Arabesken- und Trophäen-Ornament. Bei Durchführung dieses ziemlich phantastischen Mischwerkes beweist Pellegrino ebensowohl bedeutende Erfindungskraft wie Herrschaft über die Perspektive und Geschmack der Farbenbehandlung und erscheint als einer der wenigen venezianisch gebildeten Künstler, der einigermaassen an die moderne Classicität der Florentiner erinnert. Er kann zwar den Pordenone nicht überbieten, wenn

[49] Paris, Louvre N. 44. vgl. oben S. 186.

diesen wie in Casarsa die Rafaelesken, in Piacenza den Sebastian del Piombo, in Spilimberg den Michelangelo, in Treviso den Correggio nachahmt, aber dafür vereinigt er allein sämmtliche Neuerungen der Zeit auf seinem Gebiete. Nichts zeigt seine Erfindungsfertigkeit besser als die Art und Weise, in welcher er einfache Altäre wie die zu den Seiten des Chorbogens in S. Antonio in Scheinbauten von monumentaler Pracht umwandelt. Ihre Grundgestalt ist ein einfacher Würfel mit einer bemalten Statue darauf, aber sie erscheinen ausserordentlich kräftig ornamentirt; bei dem zur Rechten (m) macht der Hintergrund der Figur den Eindruck einer Marmornische umschlossen von zwei anderen, die von steinfarbigen Pilastern und Friesen eingerahmt in täuschender Verkürzung zurückgehen und anscheinend Standfiguren enthalten. Der erste Plan ist vom zweiten durch glücklich nachgeahmten getäfelten Flur getrennt und über ihm erhebt sich eine Rundnische von farbigem Marmor, in welcher Heilige angebracht sind, deren Stand-Höhe und Abstand innerhalb des Nischenrundes dadurch veranschaulicht ist, dass ihre Füsse vom Rand der scheinbaren Wandfläche verdeckt werden, die Verkürzungen genau beobachtet sind und man den Einblick in die Decke ihres Gehäuses hat. Für sich betrachtet erscheinen diese Figuren untadelig: Sebastian an den Pfeiler gebunden, der Kopf rückwärts zur Seite geneigt, die eine Hüfte vortretend, eine fleischige Jünglingsgestalt, mehr an die sinnliche Fülle eines Antinous als an den christlichen Märtyrer erinnernd, Hiob trotz hohen Alters braungebrannt und kräftig mit beiden Händen auf seinen Stab gestützt und vorn übergebeugt, auf dem linken Beine stehend, das fast ganz vom rechten überdeckt erscheint, den Schurz um die Hüften und durch Geschwüre entstellt; Rochus ein muskulöser jugendlicher Mann, bärtig und von bäuerlichem Gepräge, sehr an Romanino erinnernd, mit Stiefeln bekleidet, nach links gewandt, aber nach der andern Seite umblickend und auf seine Pestbeule deutend; Jakobus endlich mit breitem Hut und niedriger Stirn, grossen weit von einander abstehenden Augen unter gebogenen Brauen, die Nase aus breiter Wurzel dünn zulaufend und in feinen Nüstern endigend.

S. Daniele.
S. Antonio.

Zu dieser kühnen Anordnung stimmt die Skala der Farben vortrefflich, die mit heiterem Glanz von glatter Fläche wiederstrahlen. Wenn auch in der ebenmässigen Behandlung der Eigensinn der gewohnten Technik nicht zu verkennen ist, wirkt der Vortrag doch nicht so leer wie zuvor und überdies zeichnet sich das malerische Machwerk durch Schmelz, klare Durchsichtigkeit und massiges Helldunkel aus. In den warmen Fleischtönen sind allerdings die Uebergänge und feinen Abstufungen noch vernachlässigt, aber die Theile durch geschickt gefügte lautere Gegensätze in Stimmung gebracht — die Gestalt des Rochus mit seinen leuchtenden Kleidern besonders prächtig —, und der Reichthum des Ganzen wiederum dadurch gesteigert, dass auf den vom benachbarten Fenster ausgehenden Lichtschein geschickt Rücksicht genommen ist: der uneingeschränkt zur Schau gestellte Körper des Sebastian wird vom Pfeiler, an dem er steht, durch kräftig braunen Ton, dessen Tiefe diejenige der Gestalt selbst übertrifft, der inmitten der Nische stehende Hiob mittelst feinen Schlag-Schattenspieles abgehoben, Rochus auf dieselbe Weise, aber kunstreicher und so, dass der Hut auf seinem Kopfe den tiefsten, Arm und Hand weicheren Schatten werfen. Alle diese realistischen Wirkungsmittel endlich werden einerseits durch meisterliche Anwendung der Perspektive bei den Gestalten und andrerseits dadurch gesteigert, dass die Pinselführung allenthalben der Richtung der Verkürzungen folgt.

Der Unterschied dieser Kunstweise und der toskanischen liegt in der mangelhaften Naturtreue. Keine der geschilderten Figuren verträgt strengere Prüfung; Genauigkeit des Umrisses und der Modellirung, Adel der Typen sind durchweg einer heiter leuchtenden Farbenwirkung und dem Schwung des Machwerkes geopfert. Aber in keiner Wandmalerei kommt Pellegrino auf seine Art dem Vorbilde Giorgione's so nahe wie hier, und die genaue Musterung seines Vortrags ist deshalb von Wichtigkeit, weil sie dazu verhilft, seinen Antheil an zweifelhaften Bildern erkennen zu lassen. Auch während seiner Arbeit in San Daniele pflegte Pellegrino Aufträge für Kirchenfahnen anzunehmen und wir haben die Urkunde eines solchen aus dem J. 1516 für die

Kirche zu Pozzalis.[50] Derselben Zeit gehört jedoch, wie wir glauben, das Tafelbild der Madonna mit 3 Heiligen im Louvre an, welches unter Giorgione's Namen steht und als Werk seiner Hand ehemals durch Lord Cottington für die Sammlung König Karl's I. in Whitehall erworben war:

Maria links sitzend und ganz in Profil gesehen, in rother Tunika, den blauen grüngefütterten Mantel halb um sich gezogen, hält mit dem unter ihrem Arme hindurch geschlungenen Schleier das Kind, zu dem sie niederblickt, auf ihrem Knie, welches sitzend mit lebhafter Geberde zu dem nur mit Kopf und Schulter sichtbaren knieenden Stifter, einem Manne in schwarzem Kleid und dunkelbraunem Haar und Vollbart, herabschaut; hinter diesem, etwas zurück, steht die heil. Katharina in blondem Haar mit blau, weiss und grünem Kleide, die rechte Hand auf den Busen gelegt, zur Seite rechts der bis auf den Schurz nackte Sebastian, fast ganz in Vorderansicht, unbärtig und mit vollen braunen Locken, von Pfeilen durchbohrt und nach rechts blickend, die Hände auf den Rücken an einen Baum gebunden, dessen belaubte Aeste sich über ihn breiten; hinter Maria zu äusserst links Joseph, ebenfalls im Profil, kahlköpfig, aber mit grauweissem Vollbart, in dunkelgrünem Rock mit gelbem Mantel darüber; die linke Hälfte des Hintergrundes bildet eine Wand, die rechte Ausblick auf Himmel und Landschaft.[51] Paris, Louvre.

Was zunächst auf Pellegrino deutet ist die Verwandtschaft der Köpfe mit denjenigen in S. Daniele. Sie sind theils rund, theils breit gebaut, fast alle aber so gewendet, dass sie ein System von Kreislinien darstellen und die Züge verkürzt erscheinen.

---

[50] Die Fahne selbst ist nicht erhalten, wohl aber die Urkunde darüber; weitere Nachrichten über P. gewähren Folgendes: 1515, 7. März, Udine: Citation P.'s, vor dem Statthalter Leonardo Emo zu erscheinen; 1515, 2. Aug., S. Daniele: P. cedirt im Namen seiner Frau eine Zuwendung von 2 Scheffel Korn jährlich an die Brüderschaft von S. Maria in S. Daniele; 1515, 11. Nov., Udine: P. verpachtet Land in Udine; 12. Nov.: P. gewährt eine Vollmacht; 1516, 10. März, S. Daniele: P. kauft Land; 21. Okt.: letzte Zahlung für dasselbe; 1516, 29. April, S. Daniele: P. miethet ein Haus; 1216, 29. Juni, Udine: Bestellung eines Sachwalters; 1516, 29. Sept., S. Daniele: Die Kämmerer von S. Floriano zu Pozzalis bekennen dem P. eine Schuld von 20 (25?) Dukaten für eine Kirchenfahne (s. oben); 1516, 15. Nov., S. Daniele P. übernimmt, für S. Margherita zu Anduino ein Standbild der heil. Margarethe zu schnitzen, zu tünchen und zu vergolden.

[51] Paris, Louvre N. 43. Figuren bis zum Knie; Holz, h. 1,0, br. 1,36 M. Ueber den Ankauf für König Karl's Gall. vgl. Bathoe's Katalog v. 1757 S. 106 (im Katalog des Louvre irrthümlich als aus Mantua stammend angegeben), später im Besitz von Jabach und Kardinal Mazarin. Die Bildfläche ist durch alte Firnisse gebräunt; einige Stellen, z. B. Knie, Brust und Stirn des Kindes, haben Uebermalungen. vgl. darüber oben S. 187.

Maria, unschön in den Verhältnissen, lahm in der Bewegung der Glieder, ist dabei fast genau Copie der Hauptfigur auf Bellini's Altarbild von 1505 in S. Zaccaria, das Kind noch schwülstiger und unrichtiger gezeichnet; Katharina's Erscheinung wird durch eine schwerfällige Hand entstellt, die Gewänder sind ins Einzelne studirt, aber mangelhaft angeordnet und haben die unruhige Fältelung wie bei den Nachfolgern Palma Vecchio's und Lotto's. Charakteristisch in Pellegrino's Geschmack ist sodann besonders die kunstreiche Zusammenstellung der Farbenkontraste. Joseph, die Jungfrau und das Kind sind von tief abgetöntem blutrothen Grunde umgeben, die blonde Katharina hebt sich vom wechselnden Blau der fernen Landschaft los, Sebastian theils von dem braunen Baumstamme, theils von dem blassgrünen und gelben Kleide seiner Nachbarin; das Licht ist derart behandelt, dass es die Figur allemal bis zur Hälfte bestreicht, während die andere Hälfte im Dunkel oder Halbton bleibt, und die einzelnen Gestalten sind entweder als Schattenmassen auf tieferen Schatten oder als Licht auf Schatten oder endlich als Halblicht auf Halbschatten von einander losgesetzt. Ganz in der Weise wie in S. Daniele ist die Grundirung vollkommen glatt, der Fleischton, mit allgemeinem neutralen Roth angelegt und mit hellerem und kälterem Ton übergangen, erscheint in den Halbtinten grau und nimmt bei der Modellirung an Röthe, Wärme und Substanz zu, sodass die höchsten Stellen den kräftigsten Körper haben. Da diese nun von aussen, die dunklen Partien aber vermöge des durchwirkenden Grundes von innen beleuchtet sind, so entsteht dank dieser sinnreichen technischen Gaukelei der Eindruck, als spiele in dem einen Falle die Sonne auf der Farbenfläche, während das andere Mal das Blut unter der Haut zu pulsiren scheint. Bei der letzten Vollendung ist der Dachshaarpinsel reichlich angewendet, dünne lichte Lasuren zur Belebung der Wangen und Lippen in den Uebergangsstellen oder zur Unterbrechung der Ebenheit in den Schatten angebracht und zwar mit der Wirkung, dass, wie in der Natur, der Reflex der einen Farbe in einer andern wiederklingt. Der Vortrag selbst ist überall breit und voll.

Mit solcher Behandlungsweise war keine Vollkommenheit zu

erreichen. Die Vergeudung von Oel- und Firniss-Bindemittel bringt schliesslich doch nur harte und trübe Leerheit zu Wege und die nachträglichen Theillasuren erzeugen wohl häufige Tonblendung, aber auch rauhe Unbestimmtheit. In Giorgione's echten Werken kommt dergleichen nirgend vor; ihm war überhaupt alles, was man Kunstgriff nennen muss, fremd; viel eher mochte Pellegrino solche Geheimnisse dem Fra Bartolommeo oder dem Albertinelli abgesehen haben, wie er andrerseits eine gewisse Manier der Haarbehandlung und der Lockenfrisur von Correggio, und von noch Anderen die Mode entlehnen mochte, hier und da einen Fleck mit dem dicken Ende des Pinsels auszuschmitzen.

Der weitere Fortgang der Arbeiten in San Daniele lässt die fertige Technik Pellegrino's sattsam zur Geltung kommen: Er füllte die Räume links vom Chorbogen derart, dass er als Hintergrund für die farbige Statue des Antonius eine scheinbare Nische mit musivisch ausgelegter Wölbung malte (n), worin zwei Cherubim angebracht sind, sodann oberhalb des Nischenbogens ein Rundfeld mit dem von zwei Engeln umgebenen Schmerzensmann, seitwärts von der Statue zwei lebensgrosse fliegende Engel und über diesen wieder eine Doppelgruppe von Heiligen in priesterlichem Ornat (n, n, n, n). Diese Figuren insgesammt erscheinen infolge der wohlbeobachteten atmosphärischen Verhältnisse und Abtönungen trefflich lokalisirt, manigfaltig und wahr in Charakter, Ausdruck und Geberden; die Engelgestalten insbesondere trotz ihres untersetzten Körperbaues dank der vorzüglich behandelten vom Luftzug bewegten Gewandung höchst lebendig und wirkungsvoll. Erinnert hier der Wurf der Gewänder manchmal an Correggio und die Rafaelesken, so erreicht dieser Theil der Dekoration doch den phantastischen Schwung der Erfindung und die Wucht der Mache Pordenone's nicht; vielmehr erkennt man immer deutlicher, wie sich Pellegrino gewöhnt, der Sucht nach Pracht und Handgeschick auf Kosten der Form zu fröhnen.

S. Daniele, S. Antonio.

Das benachbarte Theilstück an der Schlusswand des Querschiffes links (o) — darstellend den thronenden Antonius wie er einer zahlreichen Versammlung den priesterlichen Segen gibt — ist mehr in Pordenone's Geist gehalten. Ungeachtet mannigfacher

Beschädigungen macht dieses Fresko vermöge der Grossartigkeit in den Bewegungen und der ernsten Würde seiner Hauptfigur noch immer mächtigen Eindruck, wenn auch Formbezeichnung, Modellirung und Durchbildung der Einzelheiten in den Licht- und Schattenwogen und dem reichen Farbenspiel des Ganzen gleichsam untergehen. In den Verehrern des Heiligen, welche die Scene füllen, haben wir ebensoviel würdige Charakterköpfe und sprechende Beispiele von der hohen Begabung der venezianischen und friauler Schule für das lebensvolle Portrait.

S. Daniele. S Antonio. In zwei oberen Streifen derselben Wand (p und q), die durch eine mit Medaillonköpfen und Ornament geschmückte tiefe Leiste von dem ebenbeschriebenen Bilde getrennt werden, sind mit meisterlich freiem Vortrag Einzelfiguren des Sebastian an der Säule und des Michael als Drachentödter nebst steinfarbigen Darstellungen angebracht, und diesen gleichartig an den Wandleisten über den Altären der Chorbogen-Wange Scheinstatuen von Adam, Eva, David und Judith, je auf rundem Piedestal (s, s, s, s), endlich innerhalb der Zwickel neben den Chorbogen Rundfelder (x und y) mit nachgeahmten Reliefs (Noah's Trunkenheit und Isaak's Opfer), an den Seitenwänden links und rechts in Bogenflächen die Geburt Christi und die Anbetung der Könige (t und u, sehr schlecht erhalten), darüber in den Dreiecksfeldern zwei unkenntlich gewordene Darstellungen in weiss und schwarz (z, z) und zwischen ihnen im Giebelfelde die Verkündigung (A) innerhalb eines Hofraumes, in welchem man Gabriel zu Maria herabfliegen sieht.

Nichts lässt uns die Mannigfaltigkeit der Beobachtungen, die Pellegrino während seiner jahrelangen Wanderschaft zu machen Gelegenheit fand, so klar erkennen, als die Compositionsweise, die er hier bei den beiden Hauptgegenständen, Geburt und Anbetung, anwendet. Wie Pordenone, der nach Ferrara ging, Girolamo da Treviso, der in Bologna studirte, oder Sebastian del Piombo, dem Rom zur zweiten Heimath ward, so hatte Pellegrino in den lombardisch-venezianischen Städten Geschmack und Handwerk der meisten zeitgenössischen Maler belauscht und sich seine Recepte gesammelt. In seiner Wiedergabe der Anbetung der

Hirten verräth sich das Vorbild des Gaudenzio Ferrari, das Epiphanienbild erinnert an Sodoma und Pinturicchio bis auf die in echt umbrischer Weise behandelten Goldstuck-Ornamente, womit es ausgeziert ist.

Die Wand des Querschiffschlusses zur Rechten enthält in der Fensterleibung (B) Masken und Heilige in halben und ganzen Figuren, daneben schadhafte Ueberreste eines heil. Georg und eines Christophorus mit dem Jesusknaben auf der Schulter (C u. D), ärmliche und flüchtige Arbeiten von Schülerhand. S. Daniele. S. Antonio.

In welchem Grade Pellegrino damals noch von Giorgione's Vorbildern beherrscht war, beweisen einige der in Nischen an der Leibung des Chorbogens angebrachte Figuren, rechts Tobias mit dem Engel und ein Bischof (H u. I), links die Heil. Columba und Georg (G u. F). Letzterer, ein jugendlicher Ritter in Waffenschmuck, steht ganz in der Haltung des Liberale auf der Pala zu Castelfranco, nur in der Weise, wie er Schwert und Lanze trägt, ein wenig abweichend; der Kopf ist unbedeckt wie auf der kleinen Skizze in der Londoner Nat.-Gallerie und das Haar fällt üppig auf die Schultern herab, während er in der Rechten, welche in Castelfranco die Handschuhe fasst, eine Palme trägt.[52] Da die Figur unmittelbares Licht von dem Fenster zur Rechten bekommt fällt sie besonders in die Augen und ihre breite Schattirung, geschickte Modellirung und treffliche Perspektive sowie die kräftige wirkungsvolle Färbung kommen so vortheilhaft zur Geltung, dass man die Mängel der Zeichnung und Durchbildung leicht vergessen kann. Möglich, dass Pellegrino Giorgione's Altarbild nicht gesehen hat, dann aber erscheint die Uebereinstimmung der Auffassung höchst bemerkenswerth.

Pellegrino war trotz seines andauernden Aufenthaltes in der kleinen Landstadt San Daniele doch nicht vereinsamt. Schon die Entwicklung, welche seine dortigen Malereien aufweisen, zeigt zur Genüge, wie er mit dem Kunstleben nicht blos seiner Heimath, sondern auch weiterer Kreise Fühlung hielt, und überdies bestand zwischen Friaul und den Städten des Flachlandes ein

---

[52] vgl. oben S. 169.

reger Verkehr. Urkundliche Nachrichten lehren, dass er zum mindesten in Udine häufig zu thun hatte, wohin ihn theils Privatangelegenheiten theils künstlerische Verrichtungen riefen.[53] Im Mai 1517 erhält er die Zusicherung einer Begräbnisstätte für sich und seine Familie in der Kirche zu S. Michele in San Daniele und im September desselben Jahres finden wir ihn bei der Abschätzung eines geschnitzten Altarwerkes des Giovanni Martini; zwei Jahre später ist er bei einer Sitzung des Rathes zugegen, dem er die Zeichnung zum Figurenschmuck der Orgelthüren im Dom zu Udine vorlegt und als diese Arbeit i. J. 1521 vollendet war, wurden Giovanni Martini und Sebastian Florigerio berufen, es zu würdern. Leider hat Pellegrino dieselbe in Tempera auf Leinwand gemalt und infolge dessen hat sie sich (jetzt im Stadthause zu Udine bewahrt und neuerlich restaurirt) sehr schlecht erhalten:

Udine. Stadthaus.

Auf den Aussenseiten sind die Heiligen Petrus und Hermagoras, innen die vier Kirchenväter angebracht und zwar rechts Augustin grad vor dem Beschauer, die rechte Hand auf ein in seinem Schoosse ruhendes, die linke auf ein zweites Buch auf dem Pulte gelegt; hinter ihm Ambrosius in Halbschatten, beide in bischöflichem Ornat unter gewölbter Nische sitzend, welche mit Mosaiklünette überhöht und von verzierten Pilastern gestützt ist, auf deren Kapitellen David mit der Schleuder und ein Knabe mit Banner angebracht sind; links die Heil. Hieronymus und Gregor in ähnlicher Gruppirung; auf den Pilastern zur Seite Judith und ein Knabe.[54]

---

[53] 1517, 7. Mai, Udine: Cessionsurkunde von Seiten des Maestro Bernardino „teologo“, der dem P. sein Familiengrab mit Denkmal in S. Michele zu S. Daniele überlässt; 1517, 11. Sept. und 1518, 4. Dec.: Zinszahlung P.'s für ein Haus in S. Daniele; 1517, 26. Sept., Udine: P. als Obmann zwischen Giovanni q. Martini und den Kämmerern der Kirche S. Lorenzo zu Sedigliano erhält 6 Lire oder 1 Dukaten für Reisekosten und Gutachten; 1518, 11. April, Gemona: P. figurirt als Sachwalter für das Kapitel der Minoriten von S. M. delle Grazie daselbst. 1519, 21. Sept. Udine: Protokoll der Rathssitzung in P.'s Gegenwart, welcher seine Zeichnungen für den Orgelschmuck vorlegt (Maniago a. a. O. 295); 6. November: Vertrag bezüglich der Ausführung derselben (Maniago 296. 297.); 1521, 3. Nov., Udine: Verhandlung über die Sachverständigen für die Abschätzung des Werkes (Urkunden des Notariatsarchivs von Udine); 15. Nov.: Feststellung des Giov. Martini und Sebast. Florigerio zu diesem Zweck (Maniago 297); 19. Nov.: Urtheilsspruch derselben (Maniago 297); 28. Nov.: P. verlangt Zahlung und erhält 35 Dukaten Angeld (Not.-Arch. zu Udine); 4. Dec.: Weitere Zahlung von 20 Dukaten (ebenda).

[54] vgl. Vasari IX, 28. Petrus und Hermagoras sind kürzlich übermalt, das Ganze durch Alter und Nachbesserungen stumpf geworden; der Kopf des Augustin

Ursprünglich wohl mit grosser Kühnheit ausgeführt, aber mit stilloserer Gewandbehandlung als frühere Werke, sind diese Bilder jetzt sehr verdorben, und es muss angemerkt werden, dass die Judithgestalt oberhalb des einen Heiligenpaares das vollkommene Ebenbild derjenigen in S. Antonio zu S. Daniele ist. Solche Selbstwiederholungen gestattete sich Pellegrino öfters. So malte er 1519 eine Verkündigung für die Schneiderzunft in Udine (jetzt in der Akad. zu Venedig), die mit dem gleichen Gegenstande in seinem Freskencyklus verglichen, sich als blosse Verkleinerung desselben darstellt.[55] Weit anziehender ist das anscheinend aus derselben Zeit stammende Bild der Judith in der Sammlung des Conte Bernardini in Saltocchio bei Lucca, wahrscheinlich die dem Vasari im Hause des Messer Pré Giovanni zu Udine bekannte Halbfigur mit dem Haupte des Holophernes, welche mit Giorgione's Namen belegt worden ist: Venedig, Akad.

Judith hat den rechten Arm auf eine Plinthe gelegt, an welcher der Spruch „pro liberanda patria" geschrieben steht, und gegen deren Kante sie mit der Linken den scheusslichen Stummel lehnt; sie zeigt ein rundlich regelmässiges Gesicht von reichen nussbraunen Locken umwallt, die auf die Schultern herabfallen, und trägt weisses Hemd mit grünem Kleide, dessen Aermel durch breite Spangen zurückgenommen das amaranthfarbige Futter und die weissen Unterärmel sehen lassen; ein grüner Baum, welcher die Figur einschliesst, trennt sie vom lichten Himmel.[56] Saltocchio, Conte Bernardini.

Die jugendlich frische Erscheinung bekommt durch reiches Colorit und kräftigen ölsatten Vortrag in Palma Vecchio's Manier unzweifelhaften Reiz; der trübe Fleischton, der mit dunklerer Schattirung von gleicher Farbe, ohne Giorgione's feines Lasurverfahren und ohne seine Klarheit in Umriss und Modellirung in Wirkung gebracht ist, lassen untrüglich auf Pellegrino's Hand schliessen.

---

und die Figuren des David und Gregor verschwärzt und entstellt. Die Bruchstücke sind theils im grossen Saal, theils in anderen Räumen des Stadthauses in Udine untergebracht.

[55] Venedig, Akad. N. 263, Leinwand, Oel, h. 1,90, br. 3,45, bez. „PELEGRINVS FACIEBAT 1519 P. P. M. Dominici Suchonici camerarii auspiciis Francisco Tascha priore", ganz in Oel übermalt (?).

[56] Saltocchio; das Bild ist auf Holz gemalt, die Gestalt ist Halbfigur, wie sie Vasari IX, 29 beschreibt, und lebensgross.

S. Daniele. S. Antonio.

In S. Antonio waren inzwischen die Hauptwände im Innern des Chorraumes in Angriff genommen und mit unverminderter Energie vollendet. Die „Fusswaschung der Apostel“ auf der linken Seite (J) ist eine Composition von gewaltiger Wirkung und sprechender Charakteristik der Figuren, wenn auch für den fehlenden Adel in Haltung und Ausdruck der Persönlichkeiten wieder die Entschiedenheit und Breite des Vortrags im Ganzen entschädigen muss. Einige Erscheinungen, wie z. B. die Gestalt des Petrus, der halb knieend, halb schreitend seine Unwürdigkeit bekräftigt, erinnern an Gaudenzio, der Heiland dagegen, der sich zu ihm niederbeugt, und ein Jünger, der auf einer Bank sitzend im Begriff die Füsse zu entblössen sich nach Judas umschaut, welcher aus der Thür geht, sowie die Halle mit ihren breiten Pfeilern und ihrer sonstigen Ausstattung sind ganz in der Weise Pordenone's gehalten. Das Gegenstück an der Wand rechts „Christus in der Vorhölle“ (K) ist ganz übereinstimmend behandelt: der Erlöser, dem Rande des Abgrundes zuschreitend, bemächtigt sich mit triumphirendem Ausdruck des aufwärtsstrebenden Adam, aus einer Höhle von rechts her nahen Männer und Weiber, während links hinter Christus der reumüthige Schächer, eine herkulische Gestalt, sein Kreuz hält. Auffällig und charakteristisch zugleich ist die Verkürzung der Köpfe, welche sich bei steiler Ansicht derart darstellen, dass die waagrechten Gesichtslinien sehr nahe aneinander rücken, nebenher geht eine conventionelle Abplattung der Umrisse und falsche oder undeutliche Bezeichnung der Gliedmaassen. Der Durchschnitt der Typen ist wie immer niedrig, aber eine gewisse natürliche Wahrhaftigkeit und Unerschrockenheit in der Handlung des Bildes als Ganzen und klare Abgrenzung von Licht und Schatten bei warmer durchsichtiger Farbe in Pordenone's und Correggio's Sinn machen die Darstellung nichtsdestoweniger höchst anziehend. Es gibt eine Wiederholung derselben auf Leinwand (jetzt im Palazzo Reale in Venedig), welche dem eben geschilderten Vorbilde völlig entsprechend (bis auf die Veränderung, dass ausser dem reuigen Schächer hier noch Joh. der Täufer nebst einem nackten Menschenpaare und einer nur theilweis sichtbaren vierten Figur eingeführt sind) zwar für Gior-

Venedig. Pal. Reale.

gione's Werk angesehen wird, aber ohne Zweifel ebenfalls dem Pellegrino angehört.[57]

Oberhalb des Bildes der Fusswaschung ist in zwei Lünetten (L u. M) der Kampf des heil. Antonius mit den Dämonen und seine Trauer über den Tod des Paulus Eremita gemalt. Diese Darstellungen sind im Geiste Martin Schön's oder Dürer's gezeichnet, aber mit nachlässiger Leichtigkeit behandelt, ähnlich dem Bilde der Verklärung Christi in Ognissanti zu Feltre, welches dem Morto zugeschrieben wird. S. Daniele, S. Antonio.

Das letzte und zugleich ausgedehnteste und bedeutendste Stück des Freskencyklus in San Daniele ist die „Kreuzigung" an der Rückwand der Apsis (N). Auf Eigenthümlichkeit der Auffassung hat es Pellegrino hier nicht abgesehen, er begnügt sich bei dem von Gian' Francesco da Tolmezzo in Provesano gelieferten Muster und wenn auch die Vervollkommnung, welche Composition und Technik durch Alter und Erfahrung erlangen, sich nicht verleugnet, so bleibt doch die allgemeine Uebereinstimmung, wie sie sich bei Künstlern, die nach einander am gleichen Orte auftreten, so leicht unwillkürlich einfindet, auffällig genug. Wie dem Vorbilde, so fehlt es auch der Nachahmung am Gleichgewicht in der Massenvertheilung, an Maass in der Handlung und an Adel der Typen: der Gekreuzigte inmitten der Scene, Magdalena, die den Stamm des Holzes umklammert, die Schächer in Todeszuckungen an roh behauenen Bäumen hangend, die würfelnden Soldaten, endlich Maria in Ohnmacht sinkend und von den Frauen unterstützt, umgeben von Wachen und Zuschauern, und in der Ferne die Landschaft — sind lauter altkanonische Bestandtheile, die ihren Werth von der Eigenthümlichkeit der Behandlung erwarten. In der That gehört der Christuskörper nach Bildung, Verhältnissen und Stellung zum Besten, was Pellegrino je hervorgebracht; der Ausdruck ist ergreifend, wenn auch ein schwerfälligerer und fleischigerer

[57] Venedig, Pal. Reale (ehemals Procurazie Nuove), früher im Dogenpalast in dem Saale „ante secreta del collegio" (s. Zanotto, Guida di Ven. 1863 S. 106) Leinw., Breitenbild, kl. Fig., die Ausführung scheint flott alla prima gewesen zu sein, aber gegenwärtig ist die Fläche derart durch Abschabung und ausgedehnte Uebermalung entstellt, dass man schwer sagen kann, ob das Bild ursprünglich in Tempera oder Oel behandelt war.

Akt und ein bäuerischeres Gesicht kaum aufzutreiben ist. Die Schächer in ihren Verzerrungen, der böse mit herausgerecktem Oberleib, der reuige mit hangenden Schultern und Kopf und das rechte Knie heraufziehend, ähneln denen des Gian' Francesco sehr. Hier wie dort ist grosse Beherrschung, aber noch mehr Schaustellung der Mittel bemerkenswerth. Pellegrino erreicht zwar die Grossartigkeit und Breite nicht, die Pordenone bei dem gleichen Gegenstand in Cremona entfaltet, aber er kommt ihm jetzt in der Art der Umrissführung und in der Modellirung der Glieder fast gleich. Einen etwas wunderlichen Geschmack zeigt Kleidung und Kopftracht der Figuren; die Wachen und Zuschauer gehen meist in doppelfarbigen Stoffen und hier und da ist ein Brustharnisch mit goldener Vernietung angebracht, andere tragen grosse weiche Federhüte auf dem lang herabfallenden Haar oder seltsam gestaltete Turbans und dergl. Aber in dieser Mummerei stecken wohlgenährte und ansprechende Figuren, die sich frei bewegen, meist mit dem Kopf in anderer Richtung als mit dem Leibe und mittelst der durch Hüte und Federbüsche entstehenden Schlagschatten markirt werden; in allem ein Geschmacksgemisch, das sich bei einer gewissen Ausartung giorgionesken Wesens ziemlich als das gerade Gegentheil von der Grossheit und dem feingebildeten Takte Tizian's darstellt.[58]

[58] Ueber den Zustand des gesammten Cyklus in S. Antonio bemerken wir noch Folgendes: Lünette l (Auferweckung des Kindes): das Kleid des Weibes verdorben; — Altar m: Jakobus unterhalb sehr schadhaft, das Blau an Wamms und Stiefelfutter des Rochus bis auf die rothe Untermalung abgeschabt, Fig. lebensgr. — Altar n: das Pivialfutter des Bischofs im oberen Fries links abgescheuert, Fig. lebensgr. — Fresko o (Priesterweihe): der untere Theil fast gänzlich zerstört, die Köpfe der Knieenden nur zum Theil erhalten, etliche verkratzt oder entfärbt und fleckig, andere ganz unkenntlich. Ueber diesem Fresko befindet sich ein reiches Gesims mit grau in grau gemalten Profilen; Fresken p und q: Sebastian fast verdorben durch Feuchtigkeit, Michael ziemlich verlöscht, der ehemals blaue Grund seiner Nische zeigt nur noch die rothe Untermalung; in den Feldern r sieht man Moses, wie er den Quell erzeugt und das Wunder der ehernen Schlange dargestellt; die gemalten Statuen s erscheinen von unten gesehen lebensgross, sie sind gut erhalten; dasselbe gilt von den Medaillons x und y. Fresko t, Geburt Christi (7 Fig. lebensgross, Hintergr. Landschaft) die blauen Stellen verkratzt und links ein Stück Bewurf abgeblättert, das Uebrige infolge von Feuchtigkeit fleckig und schadhaft, Fresko u (Anbetung) ist in noch üblerem Zustande, da ein grosses Stück in der Mitte desselben fast ganz bloss liegt, der Arm des knieenden Königs entfärbt; Fresko A (Verkündigung): inmitten Gott Vater in einem Rundfelde, die Fig. erscheinen lebensgross, das Blau wie ge-

Erst im Jahre 1522 wurde über die Bezahlung Pellegrino's für seine ausgedehnte Arbeit verhandelt. Die Antonius-Brüderschaft fand seine Ansprüche hoch, hatte jedoch keine Neigung, sich in Rechtsstreit mit dem Meister einzulassen und kam mit ihm überein, den Schiedsspruch des Don Giovanni Angelo von S. Severino, Vikar des Patriarchen von Venedig, anzunehmen. Der so ermittelte Preis wurde alsdann mit einer Restrate von 100 Dukaten ohne Säumen bezahlt.[59] Nie wieder hat Pellegrino eine so umfangreiche Arbeit unternommen, sondern beschränkte sich in seinen späteren Jahren auf Ausführung von Altarstücken und Kirchenfahnen. Urkundlich werden i. J. 1526 Banner für die

wöhnlich abgekratzt. Die Fensterleibung B enthält in Rundbildern Petrus Martyr, Clara, Nicol. v. Bari und Erasmus sowie in ganzen Figuren die Heil. Laurentius und Stephan. Fresko C u. D, Christoph und Georg, sehr schlecht erhalten, ebenso Medaillon und Grisaille-Bild E enth. den heil. Georg und das Urtheil Salomos. Pilaster I (ein Bischof) ist theils verrieben, theils aufgefrischt, aber das Gesicht erhalten und von mildem Ausdruck. Das grosse Fresko J (Fusswaschung) hat durch Abreibung einiger Farben gelitten, z. B. an der Tunika des l. im Vordergr. sitzenden Apostels und am violetten Mantel des Petrus, die Fig. des Judas und des Jüngers neben ihm sowie Christus sind durch Flecke entstellt. Fresko K (Limbus) ist sehr schadhaft; hier und da sind Farben abgeblättert oder verschwärzt und sonstwie verändert. Lünette L (Dämonenkampf) ist voller Flecke und sehr verdunkelt (im Hintergr. sieht man Antonius wie er Paulus dem Eremiten das durch den Raben gebrachte Brod reicht); Lünette M (Tod des Paulus Erem.): der Hintergrund abgeschabt (im Grabe des Paulus die beiden Löwen). Fresko N (Kreuzigung): der untere Theil mehr oder weniger durch Abkratzen und Abblätterung verdorben, an manchen Stellen wie am Kleid Magdalena's und an der Gestalt Christi, z. B. an dessen linker Hand, sind die Farben verschabt (die Landschaft ist friaulisch, im Hintergr. Hügel und zahlreiche Thürme mit Mauern, das Ganze in der Art Pordenone's, Morto's und Gian' Francesco's), die rechte Seite des ganzen Bildes ist stumpfer und minder lebhaft behandelt als das Uebrige, sodass man hier wohl die Mithilfe von Schülern annehmen muss. Dasselbe gilt von den Figuren in der Fensternische der Apsis (X), welche Rundfelder mit den Gestalten des Antonius, Ludwig, Bernardin, Benedikt und eines Bischofs sowie des Antonius von Padua enthalten. — Im Querschiff befindet sich noch eine lebensgr. Fig. des heil. Panunzius auf seinem Baume.

[59] Ueber diese Angelegenheit sprechen folgende Urkunden: 1522, 18. Dec.: Protokoll bezügl. der Verstimmung zwischen Pellegrino und der Brüderschaft von S. Antonio nach erfolgter Abschätzung der Fresken und Compromiss beider Theile auf die Entscheidung des Don Giov. Angelo; 21. Dec.: Bestätigung des obigen Abkommens durch den Kämmerer Messer Narduccio; 29. Dec.: Zustimmung des Rathes der Brüderschaft hierzu; 1523, 8. März: die Kämmerer legen der Brüderschaft dar, dass sie, um den infolge des durch den Patriarchal-Vikar gefällten Spruches festgestellten Zuschlag von 100 Dukaten an Pellegrino zu zahlen, genöthigt seien, eine Hypothek zu verkaufen, die sie auf dem Landgrundstück des Ser Giacomo Portunerio zu S. Daniele besitzen. Der Rath der Brüderschaft gibt seine Genehmigung hierzu. Vgl. auch Maniago a. a. O. 178, wo der Gesammtpreis der Fresken mit 460 Dukaten angegeben ist, während Vasari IX, 29 von über 1000 Skudi spricht.

Kirchen zu Alesso, Cepis und Pignano, 1529 für S. Francesco zu Udine und für S. Maria zu Gruagnis, 1533 für S. Daniele in Cavazzo und Tricesimo, 1547 für die Kirche zu Meriano erwähnt, aber erhalten hat sich keine. Dagegen ersehen wir aus den zahlreichen Nachrichten über Pellegrino, in welch eigenthümlichem Verhältniss er zu Sebastian Florigerio stand, der eine Zeit lang sein Lehrling gewesen war und sich vermuthlich zur Ausführung von Entwürfen des Meisters brauchbar erwiesen hatte. Dieser verpflichtet sich im Winter 1525, Gehilfendienste zu leisten gegen das mit Kuss und Handschlag versicherte Versprechen, dass er binnen zwei Jahren Pellegrino's Tochter Aurelia mit einer beim Tode des Schwiegervaters zahlbaren Aussteuer von 200 Dukaten zur Frau bekommen sollte; Florigerio hatte unter Verzicht auf jegliche Bezahlung zu arbeiten, mit seiner Familie in Pellegrino's Hause zu wohnen und seiner Braut 100 Dukaten und einen silbernen Gürtel als Morgengabe zuzubringen.[60]

Demnächst jedoch ereignete es sich, dass Pellegrino mit einem andern ehemaligen Schüler, mit Pordenone, sehr unfreundlich zusammenstiess. Beide hatten Gönner in Udine, welche den Handel noch verschlimmerten. Alter Abrede gemäss sollte Pellegrino dem dortigen Magistrat am 30. März 1527 Zeichnungen zum Schmuck des Orgelschreines im Dom vorlegen, da er aber infolge von Schnee- und Regenwetter den Termin versäumt hatte, machte ein Freund Pordenone's aus dem Stegreif den Vorschlag, man möge die Malereien diesem übergeben und wegen der Ausführung, ob in Oel oder Tempera, bestimmen was man bei einem Preise von 31 Dukaten für angemessen erachte. Es folgte lebhafte Ver-

---

[60] Die hier und weiterhin benutzten Urkunden sind: 1520, 7. Dec., Udine: P. als Schiedsmann zwischen dem Maler Giovanni q Domenici und den Kämmerern der Kirche S. Maria e Sebastiano zu Clauzetto. — 1521, 16. Jan., S. Daniele: P. kauft einige Häuser daselbst; 18. Febr., Udine: P. vermiethet Häuser in Udine. — 1525, 14. und 25. August, Udine: desgl.; — 1525, 27. Nov., Udine: Urkunde der Eheberedung zwischen P. und Florigerio — hier gen. M° Sebastiano figlio di Giacomo di Bologna, damals in Conegliano; — 1526 S. Daniele: verschiedene Verträge über Kauf und Verkauf von Holz. — 1526, 5. Mai, S. Daniele: P. verspricht Lieferung eines Gonfalone für die Kirche zu Alesso für 32 Dukaten; desgl. unterm 22. Mai für die Kirche zu Cepis, Preis 24 Dukaten, ferner unterm 6. Aug. für die Kirche zu Pignano für 60 Lire (Gegenstand die Jungfrau mit Leonhard und Rochus).

handlung, die mit der Annahme jenes Vorschlags endete. Später wiederholte sich dieser Neidlauf noch einmal und Pellegrino musste zu seinem tiefsten Verdruss als Zeuge dabei sein, wie der Nebenbuhler i. J. 1535 für eine Dreieinigkeit in der SS. Trinità zu S. Daniele Zahlung empfing. Er tröstete sich für die Miserfahrungen in Udine durch Annahme des von den Minoriten in S. Maria delle Grazie zu Gemona an ihn gerichteten Auftrags zu einem Himmelfahrtsbilde.[61]

Unter den wenigen auf uns gekommenen Arbeiten aus Pellegrino's späterer Zeit verdient der gegen Ende d. J. 1529 entstandene Flügelaltar der Madonna mit 8 Heiligen in der Kirche S. Maria zu Cividale Erwähnung. Wenn dieses umfangreiche Werk, das leider die Unbill des Alters und der Nachhilfe sattsam erfahren hat, auch nicht eben besondere Neuerungen im Malverfahren aufweist, ist es immerhin interessant als Zeugniss von der Freiheit der Hand, die der Meister seiner nachhaltigen Beschäftigung mit Wandmalerei verdankte:

Im Mittelbild Maria, eine wohlgebaute völlige Frauengestalt innerhalb einer zerstörten Kapelle thronend, das Kind stehend in ihrem Schooss, welches zu Johannes dem Täufer (in grünem Mantel) herabblickt, dem der heil. Donatus mit dem Stadtmodell in der Hand gegenübersteht; zu den Seiten des Thrones, auf dessen Stufen ein Engel mit grosser Laute sitzt (ähnlich demjenigen auf Pordenone's Bilde in Susigana), die vier heil. Jungfrauen von Aquileia: Thekla, Euphemia, Erasma und Dorothea, theils in Turbanhauben, wie sie Bernardino Pordenone liebt, theils das Haar in Zöpfe geflochten, deren lange Bänder auf Hals und Schultern herabfallen. Auf den Flügeln die Heiligen Sebastian und Michael. Seitwärts zwei kleine Tafeln mit Engeln, welche wahrscheinlich nicht von Pellegrino selbst, sondern vielleicht von Florigerio oder Luca Monverde herrühren.[62] Cividale, S. M. de Batt.

[61] 1527, 30. März, Udine: Protokoll der Berathung über das Anerbieten Pordenone's gegenüber Pellegrino (Maniago a. a. O. 310). — 1527, 28. Dec., Gemona: Vereinbarung mit P. über Lieferung eines Leinwandbildes der Auferstehung Christi mit den 4 Kirchenvätern für S. M. delle Grazie auf Grund eines vorher vorgelegten Entwurfes zum Preise von 50 Dukaten. Das Bild ist nicht auf uns gekommen, aber in der genannten Kirche befindet sich ein anderes (Maria m. K. thronend zwischen Joseph und Elisabeth in lebensgr. Fig.), welches die Art der Schule Pellegrino's erkennen lässt. — 1529, 31. Mai: P. würdert eine von Ser Battista Vicentino für die Brüderschaft von SS. Pietro Paulo e Antonio zu Valvasone gelieferte Kirchenfahne.

[62] Cividale, S. M. de' Battuti, ehemals aus 6 Theilen bestehend, das Giebelstück

Alle selbstgewonnene Erfahrung hält Pellegrino nicht ab, seine Zeitgenossen nachzuahmen; mit Durchbildung der Formen, des Umrisses und der Modellirung quält er sich so wenig wie früher, er begnügt sich mit guter Haltung und Farbeneffekt und behält seine erprobte Methode bei, die warmen Lichter kalt und die kalten Schatten warm zu untermalen; bei der Gewandbehandlung verbindet er seltsamer Weise den Bogenzug von Festons mit dem kantigen Bruch derben Brokatstoffs.

Pellegrino starb am 23. Dec. 1547. Von den zahlreichen Arbeiten, die aus den Jahren von 1529 bis zu seinem Tode urkundlich erwähnt werden, und unter denen sich auch die Restauration eines „aus alter Zeit herrührenden“ Altarbildes (Petrus die Himmelsschlüssel vom Jesuskinde empfangend) in S. Pietro in Borgo Aquileia bei Udine befand, ist nichts mehr erhalten.[63] Aber in diese

---

enth. Gottvater ist verloren gegangen. Das Altarbild ist oben rund, ungefähr 9 Fuss hoch, das Mittelstück 5 F. breit. Der obere Theil gut erhalten, der untere jedoch durch Abputzen und Nachbesserungen aus der Harmonie gebracht, alle Lasuren abgerieben; am Mittelbilde sind besonders beschädigt der untere Theil des Mantels der Jungfrau und der Hals der ihr rechts zunächst stehenden Figur, sowie der linke Fuss, Wange, Haar und orangefarbiges Kleid des Engels am Throne; sehr gelitten haben auch die Flügelstücke, vgl. über das Bild Vasari IX, 29 und Maniago a. a. O. 177 u. 298, wo auch P.'s Quittung über 100 Dukaten als Preis für das Bild mitgetheilt ist.

[63] Pellegrino steht in der Todtenliste des Notars A. Belloni zu Udine „1547. 23. Decembris Ser Peregrinus de Santo Daniele obijt.“ Folgende Nachrichten erzählen von seiner Betriebsamkeit während der letzten Lebensjahre: 1529, 13. Dec., Udine: Annahme des Auftrags zu einem Gonfalon für S. Margherita zu Gruagnis darst. die Heilige Margaretha mit dem Drachen zu Füssen zwischen Hermagoras und Fortunatus und oberhalb die Mad. mit Kind, welche Fahne derjenigen an Reichthum gleichkommen sollte, die P. früher für die Brüderschaft der Vergine della Concessione in S. Francesco della Vigna in Udine gemalt hatte. — 1529—34: Zahlreiche Verträge P.'s betreffend Lieferung und Verkauf von Hölzern, Kauf und Miethe von Haus- und Landbesitz in Udine und S. Daniele. — 1533, 1. Dec., Udine: P.'s Gonfalon für die Kirche S. Daniele zu Cavazzo von Giovanni da Udine (Ricamatore) u. A. abgeschätzt. — 1534, 20. Jan. und 5. Juli: Einmahnungen von Aussenständen und Zahlungen für Tafelbilder und Holz. — 1534, 28. Juni, Tricesimo: Vertrag mit P. über Lieferung eines Kirchenbanners für die Kirche daselbst. — 1534, 9. und 16. Nov., S. Daniele: Abschätzung und Entwurf eines Bildes von P. für die Kirche S. Cristoforo zu Gradisca di Sedegliano. — 1535, 22. Jan., S. Daniele: P. bezeugt die Quittung Pordenone's für dessen Bild in der SS. Trinità zu S. Daniele (s. auch Maniago a. a. O. 48 und 315). 1535—1540: Verschiedene Urkunden über Kauf, Verkauf und Miethe von Häusern und Grundstücken. — 1540, 3. Dec., Udine: Abschätzung von Wandgemälden P.'s in S. Andrea zu Paderno durch Giovanni da Udine (Ricamatore) u. A. — 1542, 27. April, Udine: P. übernimmt das Altarstück zu S. Pietro in Borgo Aquileia bei Udine zu restauriren. (Diese Kirche ist im vorigen Jahrh. umgebaut und diente vor Kurzem als Militärmaga-

Zeit gehört ein bemerkenswerthes Halbfigurenbild, jetzt im Besitz des Fürsten Giovanelli in Venedig: Maria mit dem Kinde auf dem Schooss zwischen Sebastian und Rochus sitzend, hinter denen sich die Gestalten des Petrus und Andreas von dem blauen, weiss bewölkten Himmel abheben.[64] Hier ist die Nachlässigkeit in Zeichnung und Modellirung so weit getrieben, dass Rippen- und Muskellinien des Sebastiankörpers nicht einmal mehr an der richtigen Stelle sitzen und die Figuren wie mit einem einzigen Strich hingeworfen sind; trotzdem hat die Gruppe als Ganzes eine ansprechende Frische, die an Palma Vecchio erinnert. Venedig, Casa Giovan

---

Gleichzeitig mit der Venezianisirung der friaulischen Kunst, wie wir sie in Udine wahrnahmen, vollzog sich eine ähnliche Entwicklung in den Städten des Feltrino und der Trevisaner Mark. In Feltre war es Pietro Luzzi oder Morto, wie ihn Vasari nennt, der sich die Geheimnisse giorgionesken und palmesken Vortrags nach der oberflächlichen Art Pellegrino's aneignete, in Treviso lebte sich Girolamo Pennacchi, nachdem sein Vater Pier' Maria ihm vorgearbeitet indem er heimische und paduanische Ueberlieferungen zuerst durch Berührung mit dem modernen Stil zu wandeln begonnen, in die Kunstweise Giorgione's und Pordenone's ein, um schliesslich als Nachahmer der bolognesischen Rafaelesken zu enden.

zin). — 1543, 12. März, Udine: P. verspricht 4 Heiligenfiguren auf Leinwand für die Kirche S. Pietro in Borgo Aquileia zu malen. — 1546, 24. März, S. Daniele: P. erklärt, dem Mo Agostino Bildhauer von Venedig für seine Vermittelung bei Uebernahme der Bestellung auf ein Altarstück, das P. für die Kirche S. Lucia zu Prato gemalt hatte, 27 Lire zahlen zu wollen. — 1547, 23. Okt., Udine: Abschätzung von P.'s Gonfalon für die Kirche zu Meriano.

[64] Venedig, Samml. Giovanelli, Holz. Halbfig. unter lebensgr., dem Pellegrino mit vollem Recht zugeschrieben, im Ganzen gut erhalten mit Ausnahme einiger weniger Stellen, die beim Putzen rauh geworden sind. — Von weiteren Bildern, die für Pellegrino's Arbeiten gelten, kennen wir nur: London, Nat.-Gall. N. 778: Maria mit Kind zwischen Jakobus, der die Hand auf den knieenden Stifter legt, und Georg zu Ross mit dem Drachen. Holz, h. 8 F. 2, br. 4 F. 9, oben rund; ehemals im Besitz des Grafen Ugo Valentinio in S. Daniele, in Venedig 1867 von Sign. V. Azzola gekauft (von den Verf. nicht gesehen). Belluno, Eigenthum eines Händlers und in Udine gekauft: Maria mit Kind zwischen Petrus, Paulus, Hermagoras und Fortunatus, sehr beschädigt und übermalt, vielleicht aus Pellegrino's Werkstatt.

Wie Vasari uns erzählt kam der junge Morto da Feltre in der Zeit als Pinturicchio in den Sälen des Vatikan und in der Engelsburg arbeitete, nach Rom und versenkte sich namentlich in das Studium der antiken Grottesken, denen er in den Ruinen der Stadt, der Campagna, in Tivoli, ja bis nach Pozzuoli und Bajae nachging. Nachdem er diesen Kunstzweig gründlich erlernt und zur Anwendung gebracht, wandte er sich dem Figurenfache zu und begab sich, vom Rufe der Kartons Lionardo's und Michelangelo's angezogen, nach Florenz. Dort aber gewann er die Ueberzeugung, dass er es den vorgeschrittenen Toskanern nicht gleich zu thun vermöge und kehrte, ermuthigt durch Andrea di Cosimo de' Feltrini, zu seiner Specialität zurück, mit der er soviel Glück machte, dass sich u. a. der Gonfaloniere Pier Soderini und Agnolo Doni Zimmer von ihm ausmalen liessen. An Staffeleibildern lieferte er nur ein Paar runde Madonnenstücke, verliess Florenz wieder und ging nach Venedig. Dort fand er unter Giorgione's Leitung am Fondaco de' Tedeschi Beschäftigung und liess sich's eine Zeit lang wohl sein; dann wanderte er aber ins Friaul, um Arbeit zu suchen, wurde jedoch durch die Kriegsläufte bewogen, venezianische Dienste zu nehmen; auf diese Weise erlangte er ein kleines Kommando in Zara, wo er, seinem Namen Morto Ehre machend, 45 Jahr alt in einem Kampfe fiel.[65] — Der geschwätzige Ridolfi wusste von der Existenz eines Morto da Feltre Nichts, aber er erzählt auffällig genug von Pietro da Feltre genannt „Zarato", der als Giorgione's Schüler diesem die Geliebte entführt und ihm dadurch das Herz gebrochen habe.[66] Von einer solchen Todesursache Giorgione's hatte wiederum Vasari keine Kunde, allein die beiden Berichterstatter berühren sich darin, dass sie den Meister mit einem Schüler in Verbindung bringen, der auf irgend eine Weise mit der Stadt Zara verknüpft war.

Morto da Feltre gilt schon von Alters her für identisch mit Pietro Luzzi. Der Annalist Cambruzzi, der gegen Ende des 17. Jahrh. schrieb, stellte in seiner handschriftlichen Geschichte von Feltre nur die bestehende Ueberlieferung fest, indem er er-

65 Vasari IX, 106—109. 66 Ridolfi, Marav. I, 137, vgl. oben.

klärte, der Pietro Luzzi Ridolfi's und der Morto da Feltre Vasari's sei ein und dieselbe Person und Maler von Altarstücken und Fresken in der Loggia, in S. Stefano, S. Spirito und Via delle Tezze zu Feltre sowie eines Madonnenbildes im Dorfe Villabruna.[67] Neuerlich ist nun Cambruzzi durch eine Reihe von Urkunden bestätigt wurden. Wenn auch die Identität des Morto und Luzzi noch nicht urkundlich bewiesen ist, so steht doch fest, dass Luzzi in Feltre geboren und als Maler thätig gewesen. Seine Geburt fällt ins Jahr 1474; sein Vater war Mitglied der Chirurgenzunft und wanderte, da er sich ohne Erfolg um die Stelle des Stadtarztes beworben hatte, nach Venedig aus, wo ihm 1476 die Anstellung als Stadtbader in Zara zu Theil wurde. Er lebte dort bis zu seinem Tode 1530; wann und wo er aber seinen Sohn Pietro in die Lehre gegeben, ist unbekannt.[68]

Angenommen nun, dass wir in Morto den Pietro vor uns haben, so ging er 1495 nach Rom, 1506 nach Florenz und 1508 nach Venedig, wo er den Tod Giorgione's erlebt haben mag; der Beiname „Zarato" erklärt sich nach dem, was über seinen Vater mitgetheilt wird, zur Genüge. Von seinen Arbeiten in Mittelitalien und Venedig ist nichts erhalten, in Feltre begann er seine Thätigkeit um dieselbe Zeit wie Pellegrino in San Daniele und Pordenone in Conegliano. Wie die übrigen Künstler wird er beim Ausbruch des Krieges im Friaul geflohen und nach Herstellung des Friedens wieder zurückgekehrt sein, aber Feltre hatte weit mehr gelitten als San Daniele oder Udine; es büsste seine hartnäckige venezianische Parteigängerschaft mit Plünderung und Brand und als der Krieg beendet war, bestand die Stadt fast nur aus Trümmern und die Einwohnerschaft war kläglich zusammengeschmolzen. 1515 gab die Republik Befehl, die Hauptgebäude wieder herzustellen, im März 1519 folgte eine Bulle Leo's X. und ein Dekret des Dogen Leonardo Loredan, welche

[67] Eine Abschrift von Antonio Cambruzzi's Chronik, welche von 1630 bis 1681 reicht und sich in der Bibliothek zu Feltre befindet, verdanken wir der Güte des Sign. O. Zanghellini, Bibliothekars am Seminario daselbst.

[68] Diese auf Urkunden beruhenden Angaben sind in O. Zanghellini's Leben des Pietro Luzzi enthalten, welches im „Messagere di Rovereto" vom 10. April 1862 erschien.

die Restauration der Kirche S. Stefano anordneten. Das Stadthaus mit seiner Halle erstand wieder und Luzzi erhielt den Auftrag, Altarbild und Wandschmuck für dasselbe zu liefern.[69] Wahrscheinlich hatte er schon die Fresken an der Aussenseite und am Thurm des alten Palazzo ausgeführt, an welchem noch Spuren von Ornamenten mit der Jahrzahl 1518 erkennbar sind.[70] S. Stefano ist leider zerstört und die Fresken der Loggia verlöscht, auf das Altarbild kommen wir später zu reden.

Feltre. Vescovado. Im bischöflichen Palast zu Feltre wird ein Halbfigurenbild der Madonna mit Johannes d. Täufer und Anna als Werk Luzzi's bezeichnet.[71] Wir können dieses zweifelhafte Stück im besten Falle nur der Jugendperiode desselben zutheilen; unter dem Einflusse untergeordneter Bellinesken mochte er sich die Trockenheit und Gewöhnlichkeit der Typen aneignen, die jedoch, so unerfreulich sie auch sind, gleichwohl etwas Individuelles an sich haben. Etwas späterer Zeit wird das Altarstück der weil. Sammlung Rinuccini in Florenz angehören, welches infolge der Inschriftfälschung dem Perugino zugefallen ist, aber in Wahrheit entweder von Morto oder von Pellegrino herrührt.[72] (Florenz. Sml. Rinucc.)

Festeren Anhalt geben die von Cambruzzi erwähnten Wandmalereien in Borgo delle Tezze zu Feltre und das Altarbild in Villabruna. Letzteres, wenn auch der alten Patina beraubt und durch Abputzen und Nachbesserungen aus der Haltung gebracht, ist doch noch soweit erhalten, dass es ein Urtheil zulässt:

Villabruna. Maria auf Wolken sitzend hält das Kind auf dem Knie, welches mit der Linken das Handgelenk ihrer Rechten fasst und segnet; im

---

[69] s. Zanghellini a. a. O.

[70] Palazzo und Thurm standen schon i. J. 1518, wie das venezianische Wappen mit der Inschr. „AND . MAVRO PRAI MDXVIII" am oberen Stock der Stirnseite beweist. (Im Jahre 1518 folgte Andrea Malipiero dem Agostino Moro als Podestà von Feltre, s. Conte Antonio del Corno's Memorie stor. di Feltre, Venedig 1710 S. 146.) Die Fresken an der Wand, jetzt fast zerstört, meist Wappenschilder, würden, auch wenn sie gut erhalten wären, keinen Kunstwerth haben.

[71] Feltre, Vescovado, Holz, Grund dunkel, die Oberfläche durchweg durch Uebermalungen entstellt, die Tafel waagerecht zersprungen. Maria's Kopf zeigt breite Stirn und schmales Kinn, das Kind, welches segnet, ist bellinesk, die Heiligen knochig, ihre Hände schlecht gezeichnet, die Färbung düster, hart und reichlich mit Bindemittel verquickt; manches erinnert an frühe Arbeiten Bissolo's.

[72] vgl. oben S. 251 und Band IV. S. 205.

landschaftlichen Vordergrund steht der heil. Georg zu dem Knaben aufblickend und auf den Drachen zu seinen Füssen deutend, gegenüber der heil. Viktor, fest auf sein zweihändiges Schwert gestützt und den Schaft einer Fahne im linken Arm.[73]

Schon das Kostüm in Schnitt, Farbe und Zierrathen lässt das Bild als ein Werk des 16. Jahrh. erkennen, die malerische Wirkung des Ganzen ist die der norditalienischen Bildnisskunst. Maria, eine stattliche volle Gestalt mit ovalem Gesicht, Grübchen in den Wangen, den Beschauer aus den Augenwinkeln anblickend, hat Verwandtschaft mit den Typen des Pordenone und Pellegrino, während das Kind weniger an die Venezianer als an Sodoma, Beccafumi oder Peruzzi erinnert; Georg und Viktor sind bäuerliche Erscheinungen mit markirten Zügen und buschigem Haar und haben viel von Palma. Die Behandlung kennzeichnet sich besonders durch Verbindung geistreicher Entschlossenheit mit nachlässiger Zeichnung; die Einzelnheiten sind der Massenwirkung aufgeopfert, die Gewandung mit Verständniss angeordnet, aber im Faltenzug unrichtig; die rosigen Fleischtöne haben dichte Textur und sind mit durchsichtigem Braun schattirt, wie man es bei Pellegrino wahrnimmt; der Auftrag ist flüssig, sicher, scharf und schwungvoll, aber die Wirkung etwas schleimig und leer, eine Monotonie, die hier und da durch rothe oder grünlich-blaue Accente, im Haar durch rubin- und ambrafarbige Tüpfchen unterbrochen wird. Luzzi beherrscht fast alle Mittelchen, durch welche die Wirkung von Erzeugnissen hoher Kunst gesteigert werden kann, welche aber den Mangel der bedeutenderen Eigenschaften der Formenstrenge und des edlen Geschmacks nicht zu ersetzen vermögen.

Mit derselben Leichtheit und Breite ist die Madonna mit Kind zwischen Gregor und Valentin in der Kirche S. Giorgio bei Feltre gemalt, und wenn man dieses Bild, das der Schule Tizian's zu- Feltre. S. Giorgio.

[73] Villabruna, Hochaltar, Holz, oben rund. Fig. lebensgross; aufgefrischt oder ganz übermalt sind der blaue Mantel Maria's, ihre Augen und die Schatten des Fleisches, die gelbe Glorie und die Wolken, beim Kinde die Schattenconturen, die Füsse sind neu und verdorben, der Fleischton durchweg verputzt, auch Georg ist theilweis übergangen, Viktor besonders in den Schatten des Kopfes und am Haar.

geeignet wird, recht wohl unter die Arbeiten des Francesco Vecelli bringen könnte, scheint doch die Uebereinstimmung mit demjenigen in Villabruna zu gross. Gesichter und Gestalten entsprechen durchaus den hübschen friaulischen Erscheinungen der Zeit; daneben erinnert auch hier das Kind an Vorbilder der modernen Sienesen und die Muskelhäufung in den Fleischpartien wie andrerseits die Einschnürung an den Gelenken deuten auf gleichen Ursprung; nur der heil. Georg nähert sich den strengen männlichen Typen Tizian's.[74]

In der Kirche zu Caupo bei Feltre und in der Gallerie zu Berlin finden wir zwei andere einander vollständig verwandte heilige Conversationen dieser Art, deren Wirkung durch Alter- und Uebermalungen gelitten haben, wie sie wohl schon ursprünglich infolge der Beihilfe von Schülerhänden abgemindert war:

Caupo b. Feltre. In Caupo: Maria thronend in Landschaft, das Kind aufrecht auf ihrem Knie den heil. Veit (links) segnend, rechts der heil. Modestus mit der Palme; in einer Wolke die Halbfigur des segnenden Erlösers[75];

Berlin, Museum. in Berlin: Maria hält das stehende nackte Kind auf dem Knie, das lebhaft nach rechts gewandt die Fahne (weisse Burg in rothem Felde) segnet, welche der geharnischte Mauritius trägt; ihm gegenüber links Stephanus im rothen Diakonengewande, in der Linken das Buch, in der Rechten die Steine haltend, Hintergrund dichte Laubhecke und ferne Landschaft. Rezeichnung (gefälscht):

ISII
LAVRENCIVS LVCIVS
FELTRENIS PINGAT[76]

[74] S. Giorgio bei S. Giustina an der Strasse zwischen Feltre und Belluno, Holz, oben rund, Fig. lebensgr., Gregor links im bischöflichen Ornat, dem Kinde eine Frucht reichend, indem eine Taube ihm zuflüstert, Valentin rechts mit Palme und Buch, in der Ferne Landschaft. Die Tafel hat sehr durch Wurmstiche gelitten und ist durch Alter sowie frühe Nachbesserungen verdorben; die rothe Tunika Maria's gänzlich entfärbt; die Falten beschreiben Schlangenwindungen, die Formen sind durchweg wuchtig.

[75] Leinw., oben rund, Fig. lebensgr., Himmel und Ferne ganz übermalt, die Figuren zwar besser erhalten, aber auch an vielen Stellen retouchirt, sind unbedeutender als auf den vorgenannten Bildern; die Bewegungen nicht ohne Ziererei; das Bild gehört dem Machwerke nach dem Luzzi an, doch hat er wahrscheinlich Gehilfen mit verwendet.

[76] Berlin N. 154. Holz, oben rund, h. 2,40, br. 1,60, aus der Sammlung Solly. Das Altarbild in S. Stefano zu Feltre enthielt nach Cambruzzi's Angabe die Madonna mit Kind zwischen Viktor und Stephanus; der Lieferungsvertrag für dasselbe existirt noch in Feltre und ist nach privater Mittheilung des Sign. Zanghellini aus d. J. 1519. Die Benennung Morto's als „Lorenzo Luzzi“ findet sich in Conte Antonio del Corno's Mem. stor. di Feltre, Venedig 1710. Das Berliner Bild ist etwas verwaschen und in manchen Theilen schwach, sodass

Vielleicht haben wir in dem berliner Bilde das verloren geglaubte Altarstück aus S. Stefano in Feltre. Die Inschrift nennt den Luzzi zwar Lorenzo, allein die Frage, ob ein solcher neben Pietro existirt habe, kann bei der sonstigen Identität des Bildes mit dem zu Caupo keine ernstlichen Zweifel an dessen Autorschaft begründen, da die Signatur eine verhältnissmässig neue Fälschung ist, die ihrerseits möglicherweise erst veranlasst hat, dass Morto da Feltre auch als Lorenzo Luzzi aufgeführt wurde. Er kann den Doppelnamen Pietro Lorenzo gehabt und gelegentlich den zweiten auf seinen Bildern angewendet haben. Die Uebereinstimmung der dem Morto und dem Pietro Luzzi zugeschriebenen Bilder ist unabweislich. Am augenfälligsten wird sie an zwei Hausdekorationen in Feltre, an Casa Bartoldini in Via delle Tezze, welche Cambruzzi erwähnt, und am alten Palast Crico in Mercato Nuovo:

An der erstgenannten, zugleich der besten von beiden, ist besonders eine grau in grau gemalte Judith, die das Haupt des Holofernes in den von der Magd dargereichten Sack wirft, sodann ein Curtius bemerkenswerth, der mit dem Rücken nach dem Beschauer gewendet in den Abgrund springt; andere Theile enthalten Amoretten mit einer Tafel, Schein-Fenster und Nischen mit Kindergestalten, Romulus und Remus bei der Wölfin und Trophäen. Die Figuren sind mit grosser Gewandtheit und Breite hingeworfen, Judith und die Amoretten in giorgioneskem Typus und Vortrag, namentlich durch Grösse der Formgebung und der Perspektive wirksam; Curtius, eine höchst lebensvolle Figur, scheint nach einer alten Medaille gezeichnet, das Ornament ist überladen.[77] Feltre, Casa Bartoldini.

Die Malereien am Palast Crico sind umfangreicher, aber mangelhafter erhalten, besonders infolge der Aufsetzung eines Stockwerkes. Man erkennt die alte Form des Gebäudes noch an dem Gesims, welches zu beiden Seiten mit den Wappenschildern der Crico begrenzt ist; diese werden von Amoretten gehalten, welche denen des Pellegrino und Girolamo da Treviso ähneln. Auf dem längs des Simses angebrachten Getäfel sieht man in einigen Feldern noch allegorische Figuren — Glaube, Keuschheit, Mässigung, Weisheit, letztere beide Feltre, Pal. Crico.

---

man wohl Schülerhilfe anzunehmen hat. N. 176 des Berl. Mus., benannt „Krieg und Friede“ (ein sitzendes Weib Kriegsinsignien verbrennend und ein Krieger, welcher eine Altarflamme stört), kl. Fig. ist ein Zwitterprodukt ohne Werth; trägt es den Namen Morto da Feltre mit Recht, so wäre er allerdings von dem sogenannten Lorenzo Luzzi verschieden.

[77] Feltre, Via delle Tezze N. 604, ehemals Casa Avogadro Tauro, jetzt Bartoldini; beim Curtius ist die Farbe theilweise abgekratzt und der Grund verblichen.

Halbfiguren, Wasser in ein Gefäss giessend und in den Spiegel blickend, — alle in üppigem Haarschmuck mit entblössten Nacken und Armen, derb und gesund, in Stellung und Ausdruck verführerisch anlockend. — Am unteren Stockwerk des Gebäudes sieht man, von zwei ehemals mit Medaillons geschmückten Pfeilern eingeschlossen, zwischen einem grossen Fenster und einer Reihe von 4 kleineren die Opferung Isaak's (Abraham vom Engel überrascht mit der Linken noch die Kleider des Sohnes haltend), weit über Lebensgrösse, in der Gesammtwirkung an Peruzzi oder Pontormo erinnernd. — Abraham kräftig und straff, die Gliedmaassen gut gezeichnet, Isaak gross und schwerfällig wie eine Kinderfigur Bandinelli's; die genau behandelte Gewandung deutet auf Bekanntschaft mit den plastischen Grundsätzen der florentinischen Zeitgenossen. Darunter erkennt man die Darstellung der Begegnung Jephtha's mit seiner Tochter, Bruchstücke von giorgioneskem Charakter und sehr ähnlich dem Stil der Madonna zu Villabruna.[78]

Das Stilgemisch der Crico-Fresken entspricht sonach vollkommen der Geschmacksbildung eines Mannes, welcher wie der Morto Vasari's von Herkunft Venezianer, in Rom und Florenz seine Studien machte und dann mit Giorgione in dessen Blüthe zusammentraf. Daneben bemerken wir ausser der Verwandtschaft dieser Fresken mit den Madonnen, welche unter Pietro Luzzi's Namen stehen, gereiften Sinn für monumentale Dekoration, der sich in harmonischer Raumgliederung, in geschickter Bewältigung der aus der unregelmässigen Anlage des Gebäudes hervorgehenden Schwierigkeiten, in geschmackvoller Vertheilung des Schmuckes auf Friese und Pfeiler, gediegener wohlangeordneter Arabesken und durchweg in untadeliger perspektivischer Behandlung kund gibt. Bei den oben erwähnten allegorischen Figuren macht die Breite des Vortrags und der warme trübe Ton die ziemlich

[78] Feltre, Mercato Nuovo, ehemals Casa Tauro, jetzt Casa Toschi. In den Feldern zwischen den Wappen der Crico, deren A. C. auf Andrea Crico hindeutet, sieht man, von links nach rechts, 1) Reste einer Figur mit einem Schwert? 2) Charitas, ein Weib mit einem bis zur Brust sichtbaren Kinde und zwei andere Kinderköpfe, das Uebrige zerstört, die Wand bis auf die Steine kahl, 3) Rundfeld enth. eine weibl. Figur mit betenden Händen; 4) leeres Feld, 5) die beiden oben beschriebenen Halbfiguren auf blauem Himmelsgrund mit weissen Wolken; die Figur zur Linken, welche Wasser ausgiesst, ist an Stirn und Haar beschädigt. Auf dem Fresko der Opferung Isaaks ist die Figur des Engels, der Himmel und ein Theil der Gestalt Isaaks entfärbt. Unter dem vierten Fenster der erwähnten Reihe befindet sich ein hübsches Ornament. Das Bild Jephtha's ist fast ganz verlöscht, das Kleid der Tochter ziemlich verschwunden, von Jephtha nur noch der Kopf erkennbar; ebenfalls kaum noch sichtbare Stücke einer anderen Figur und ein Innenraum.

grellen Uebergänge aus hellem Licht zu dichtschraffirtem Schatten weniger empfindlich; die Nebeneinanderstellung breiter Fleischtonmassen und weisser oder in kräftigen Grundfarben behandelter Gewänder erscheint als meisterliche Anwendung derselben coloristischen Grundsätze, für welche die sogen. Maitresse Tizian's im Louvre, die Flora der Uffizien oder die Bilder Palma's im Belvedere zu Wien als die klassische Mutter anzusehen sind. Mit Pellegrino verglichen zeigt Luzzi weniger Farbengefühl, Handgeschick und Transparentwirkung. Der gesammte Eindruck dieser Hausdekorationen kann die Annahme Cambruzzi's, dass Morto und Luzzi identisch seien, nur in jeder Beziehung unterstützen.

Die Altarnische der Sakristei von Ognissanti in Feltre enthält ferner ein Fresko mit der Jahrzahl 1522 — die Verklärung Christi — welches dem Luzzi zugeschrieben wird. In der einfachsten Anordnung ist hier Christus dargestellt mit ausgebreiteten Armen gen Himmel blickend, unterhalb am Saume des Vordergrundes die Heil. Antonius und Lucia.[79] Sehr auffällig ähnelt das Bild dem i. J. 1534 von Lorenzo Lotto für die Kirche zu Trescorre gemalten; andrerseits finden wir grosse Verwandtschaft mit Fresken Pellegrino's, sodass die Entscheidung schwer fällt, ob dasselbe einem der Luzzi oder dem Meister von S. Daniele angehört. Auf diesen lässt besonders die eigenthümliche Zusammenziehung der horizontalen Gesichtslinien im Antlitz Christi sowie die Bewegung der Gestalt und der Beine schliessen, während andrerseits die Plumpheit des Typus und der Form sowie die schwerfälligen Gliedmaassen und nachlässigen Umrisse mehr für Luzzi sprechen. Antonius, der aus den Augenwinkeln schaut, hat wild herben Ausdruck, Lucia erscheint als eine vierschrötige Bauernmagd. Wie auf anderen Bildern lokalen Ursprungs aus dieser Zeit haben wir hier die entarteten Typen Giorgione's, weite aber mangelhaft gezeichnete Gewandung und warmen Fleischton, der jedoch in den höhern Lichtern und tieferen Schatten derb, in den Uebergängen mit kräftigen Strichlagen behandelt ist.

Feltre, Ognissanti.

[79] Feltre, Ognissanti. Die Färbung ist warm, aber durchs Alter ziemlich verzehrt; die Jahrzahl MDXXII befindet sich in drei Reihen zu den Füssen des Antonius, während Lucia den Teller mit ihren Augen neben sich stehen hat.

Feltre, Seminario. Dresden, Museum. Florenz. Uffizien.

Im Seminario zu Feltre existirt eine Kreuzabnahme, in welcher wir die Hand desselben Malers zu erkennen glauben, der das unter Catena's Namen in der Dresdener Gallerie befindliche Madonnenbild gemalt hat[80]; am nächsten steht es dem Luzzi. Dagegen ist ein Bildniss in den Uffizien ihm wohl nur deshalb zugeschrieben worden, weil auf demselben ein Todtenkopf (Morto) vorkommt; wäre es von den gröbsten Entstellungen befreit, so würde vermuthlich die Hand Torbido's zum Vorschein kommen.[81]

Die Angabe Vasari's, dass Morto einen gewaltsamen Tod gefunden habe, mag richtig sein, aber wenn er ihn in seinem 45. Jahre sterben lässt, so irrt er ohne Zweifel.

Pietro Maria, Sohn des Giovanni di Daniele Pennacchi, ist 1464 geboren und hat das Malerhandwerk wahrscheinlich in Treviso erlernt.[82] Seine frühesten Bilder kennzeichnen sich ebenso durch Trockenheit wie Sorgfalt der Ausführung, besonders ist dies

[80] Feltre, Seminario: der Leichnam Christi wird von Johannes gehalten, Magdalena ringt die Hände, links Maria ohnmächtig von den Frauen bedient, ausserdem noch einige andere Figuren unter Lebensgr., Leinwand, Bruchstück. Das Bild befand sich ehemals in S. Spirito zu Feltre und geht unter Luzzi's Namen; es ist fleckig und schadhaft, die Anordnung conventionell, die Gesichter haben unedlen Ausdruck, die Zeichnung ist ärmlich; etliche Figuren, namentlich Christus, sind über Gebühr gross; die Fleischtöne sind trübe, selbst in den Lichtern, in den Gewandfarben herrschen grelle Gegensätze. Die eigenthümliche Beschaffenheit der Oberfläche lässt die Anwendung von Wachs beim Malen vermuthen. Das erwähnte stilgleiche Bild der Gall. zu Dresden ist N. 211 (vgl. unter Catena Band V, 270): es wird aus der späten Zeit Luzzi's oder von einem seiner Nachfolger herrühren.

[81] Florenz. Uffiz. N. 538: Halbfigur eines Mannes in braunem Haar und dunklem Kleid auf einem Stuhle vor gelbbraunem Vorhang sitzend; angeblich Morto selbst; er berührt mit deutendem Finger die Oberfläche des Tisches, auf welchem ein Todtenschädel liegt, und lächelt dabei; auf dem Tische der Inschriftrest „MEN˙ ˉSOLIN." Das Fleisch hat die Lasuren verloren und das Gewand ist derart verschmutzt, dass man die Falten nicht mehr erkennt. Der kräftige Farbenkörper, die rauhen bräunlichen Fleischtöne und dunklen Schatten haben viel von dem schmutzig düstern Aussehn der Bilder Torbido's. Vasari's Holzschnittportrait Morto's weicht von diesem gänzlich ab. — Von anderen Bildern, die dem Morto in Norditalien zugeschrieben werden, erwähnen wir: Colonia, Dom: Zwei Heilige in Waffen zu Pferd, ungefähr lebensgross, durch Nachhilfen bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Laut Angabe Zanghellini's a. a. O. befand sich in S. Spirito zu Feltre eine Madonna zwischen Franciskus und Antonius, welche später in die Samml. des Seminario überging, doch haben die Verf. dieselbe hier nicht finden können.

[82] Ueber seine Geburt vgl. Federici, Mem. Trevig. I, 219. 238.

der Fall bei dem aus der Samml. Avogaro zu Treviso stammenden, jetzt in der Gallerie zu Berlin befindlichen Bilde des von Engeln im Grabe gehaltenen Christus. Die Genauigkeit des Umrisses und der Durchführung bei fahler unschattirter Färbung und die spröde Hässlichkeit der Formen weicht so sehr von den späteren Arbeiten Pennacchi's ab, dass man ohne die Inschrift das Bild ihm kaum zutheilen würde.[83] Es zeigt, dass der Maler vor seinen Studien in Venedig sich in der Bahn der Squarcionesken, in der Mischung italienischer und nordischer Eigenschaften bewegt hat, die so viele Kunsterzeugnisse des italienischen Alpenlandes entstellt. Als er den eben erwähnten Gegenstand mit geringer Abweichung wiederholte (das Bild befindet sich jetzt im Museum Correr zu Venedig) und das Madonnenbild malte, welches ihm in S. Leonardo zu Treviso zugeschrieben wird[84], hatte sein Stil zwar schon etwas Bildung von den Bellini und Vivarini empfangen, aber gleichwohl konnte ein Fälscher nicht ohne Glück wagen, das erstgenannte mit Dürer's Monogramm zu versehen.

Berlin. Museum.

Venedig. Mus. Correr.

Treviso, S. Leonardo.

In Venedig hielt sich Pier' Maria nachahmend zwischen Bellini und Carpaccio. Seine Annunziata in S. Francesco della Vigna hat verhältnissmässig sichere Haltung und gute Verhältnisse; dazu gesellt sich auch eine Wohlgefälligkeit des Ausdrucks und eine Breite der Gewandbehandlung, die höchlich überraschen muss.[85]

Venedig, S. Fr. d. Vigna

[83] Berlin, Museum N. 1166, Holz, h. 0,64, br. 0,58, aus der Sammlung Solly. Christus bis zum Schenkel sichtbar im Grabe sitzend, auf dessen Rande zwei kleine Engel stehen und seine Arme halten, Hintergrund Felsen und Landschaft, bezeichnet: „PETRVS MARIA TARVISIO P.“ An den Figuren sind namentlich die knochige Magerkeit, die runden Köpfe und hohen Stirnen auffällig. Federici kannte das Bild noch bei den Avogaro in Treviso.

[84] Venedig, Museum Correr N. 39: todter Christus von Engeln gestützt, die in der Haltung nur wenig von denen des berl. Bildes abweichen und sehr verzerrt sind, mit der Inschrift „A 1494“ (Holz, h. 0,64, br. 0,50); Farbe verrieben. Treviso, S. Leonardo: Mad. m. K. thronend, links der heil. Bartholomäus, rechts Prosdocimus, auf der Thronstufe ein musicirender Engel, in der Wölbung Gottvater. Holz, auf Zettel Spuren einer Inschrift, die jedoch nicht zu entziffern sind. Das Bild ist dem Jacopo Bellini zugeschrieben worden (vgl. Band V, 114), aber wo die ursprüngliche Beschaffenheit erkennbar ist, möchte man auf P. M. Pennacchi und zwar auf eine entwickeltere Periode schliessen, als das Bild des Museums Correr darstellt. Die Gottvatergestalt und der Engel sind neu.

[85] Venedig, S. Fr. d. Vigna, hoch oben im Chor. Leinwand, Maria kniet vor dem Pulte in der linken Ecke des mit hohem getäfelten Dach gedeckten Raumes; durch ein Fenster blickt man auf Landschaft: die Färbung ist hier licht und eintönig.

Noch später gewöhnt er sich an den flüssigen Auftrag mit reichlicher Firnissverwendung, wie ihn die freie Vortragsweise Rondinello's zeigt, verbunden mit breiter Formgebung und der Gewand- und Falten-Zeichnung Palma's. Hierfür ist die kolossale Madonnen-Halbfigur in S. M. della Salute in Venedig charakteristisch, welche

Venedig. S. M. d. Sal.

ohne Innerlichkeit des Ausdrucks bei allgemeiner Glätte der Behandlung ein kleinliches Motiv in überlebensgrosser Wiedergabe vorführt.[86]

In drei venezianischen Kirchen soll der Deckenschmuck von

Venedig. S. M. d. Mis. M. de Mir. Murano. S. M. d. Angeli

dem älteren Pennacchi herrühren: in S. Maria della Misericordia, welche Halbfiguren von Propheten enthält, in der Madonna de' Miracoli, wo die im mittlen Rundfelde gemalten Hauptgegenstände, Heimsuchung mit Joachim, Joseph, den Kirchenvätern und Evangelisten auf geschickte Weise von Quadraten mit Prophetenbüsten umgeben sind, endlich in S. Maria degli Angeli auf Murano, deren Decke in ganz ähnlichem Stile mit den Kirchenvätern, den Evangelistensymbolen und einer Krönung Maria's geschmückt ist. Es wird kaum möglich sein, alle diese Arbeiten derselben Hand zuzutheilen.[87] In dem Bilde der Misericordia sind die Figuren bei sonst ansprechendem Typus und Ausdruck durch blutlose Fleischtöne und undurchsichtige Schatten entstellt, in der Miracoli-Kirche nimmt man rohe Behandlung und schwachen Nachklang der Art und Weise des Verlas wahr, sodass man vermuthen muss, Pennacchi habe diese Dekoration seinen Gehilfen überlassen oder aber sie sei später von unbegabteren Leuten aufgefrischt worden; in Murano ist ausser allgemeiner Charakterlosigkeit der Zeichnung namentlich das Uebergewicht der Köpfe höchst anstössig.

---

[86] Venedig, S. M. della Salute. Holz, h. und br. 1,30. Maria bis zur Brust aus Wolken hervorragend den rothen Mantel über den Kopf, hält den Knaben sitzend auf dem Schooss, welcher den Daumen der Mutter fasst, die ernst und trüb aus dem Bilde schaut, ihre Gestalt ist von Strahlen umgeben, die Farbe klar, halbdurchsichtig und ungebrochen. Einige Uebermalungen sind neuerlich entfernt, aber die Fläche hat verschiedene Abputzungen durchgemacht.

[87] Venedig, S. M. della Misericordia, Holzreliefdecke; die Propheten und Heiligen sind Halbfiguren, etliche verblichen, andere verwischt. Die Dekoration in S. M. de' Miracoli schreiben dem P. M. Pennacchi zu: Boschini, Ricche Min., Sest. Canar. 5 und Ridolfi I, 305, die Decke ist flach, die Ausführung der Propheten- und Heiligenbüsten roh. Von den Orgelthüren mit der Verkündigung aussen und den Heiligen Petrus und Paulus innen, welche Boschini, R. M. Sest. S. Polo 6, von Pennacchi erwähnt, ist nichts mehr bekannt, vielleicht jedoch war das Leinwandbild in S. Francesco della Vigna ein Stück davon.

Von der späteren Thätigkeit des älteren Pennacchi erhalten wir eine günstigere Vorstellung durch die Himmelfahrt Maria's im Dom zu Treviso.[88] Hier haben wir eine lebensvolle Composition, in der von Wolken getragenen Gruppe der Hauptfigur mit den Engeln gute Massenvertheilung, in der Gewandbehandlung Zug und Schwung; auch fehlt es den um das leere Grab versammelten Aposteln nicht an Mannigfaltigkeit der Geberden, aber diese frischen Eigenschaften werden durch hässliche Charakteristik der handelnden Persönlichkeiten geschädigt. Der Vortrag ist ziemlich kunstlos, der satt aufgetragene Fleischton mit warmen halbdurchsichtigen Tinten schattirt und ohne Lasuren vollendet, eine Technik, wie wir sie bei etlichen Schülern Bellini's antreffen. Treviso. Dom.

Eine Reihe anderer Malereien daselbst lassen vermuthen, dass Pennacchi hier in Gemeinschaft mit seinem Sohne Girolamo gearbeitet hat, wenigstens begegnen uns sowohl Tafelbilder als auch Hausdekorationen von modernerem Geschmack. Die Mad. mit Kind zwischen Katharina und Joh. dem Täufer im Besitz des Advokaten Sign. Perazolo ist eine hübsche ansprechende Composition, welche entfernt an Palma erinnert und im Bewegungsausdruck der Eigenthümlichkeit Girolamo's ähnelt; auch verräth der Vortrag grössere Vertrautheit mit dem Oelverfahren, die Fläche ist wärmer und schmelzender als auf früheren Beispielen.[89] Wiederum verdünnte Mischung palmesker und giorgionesker Züge mit dem herkömmlichen Gepräge der Figuren Pier Maria's zeigen die Spuren eines schadhaften Fresko's mit Darstellungen der Feuerprobe eines Heiligen, allegorischer Gestalten von Tugenden und Büsten an der Stirnseite eines Hauses in der Via Ognissanti zu Treviso, die einigermaassen an Paris Bordone, Bissolo und Catena erinnern können. Die Zeichnung dieser von 1528, dem Todesjahre des Malers, herrührenden Compositionen ist kühn und sicher, der Ton erhitzt und durch starke Schattengebung markirt.[90] Der- Treviso. Sign. Peraz. Treviso. Hausdek.

[88] Treviso, Dom. Ueber dem Eingang zur Sakristei, Holz, Fig. unter ½ lebensgr. Maria steigt mit betenden Händen in Wolken empor. Das Ganze ist schadhaft, an einigen Stellen löst sich die Farbe. Erwähnt wird das Bild bei Ridolfi I, 305.

[89] Treviso, bei Sign. Perazolo, Holz, Oel, Halbfig. ½ lebensgr.; im Hintergrunde rother Vorhang und ferne Landschaft; links über Maria fliegt ein Engelchen, Johannes hält Kreuz und Lamm; Maria's Gesicht ist beschädigt.

[90] Treviso, Via Ognissanti N. 1329;

Treviso. selbe Stil kehrt sodann noch in verschiedenen Ueberbleibseln an Häusern und Kirchen der Stadt wieder und kennzeichnet sich als Weiterbildung des von Dario hier begründeten Dekorationsgeschmacks.[91]

Girolamo di Pier' Maria Pennacchi geboren 1497 war Schüler und vermuthlich auch Gehilfe seines Vaters[92] und bildete dessen spätere Stilweise weiter aus indem er sich Giorgione und Pordenone zum Muster nahm. Dann ging er nach Bologna, wo er sich in die rafaeleske Manier einlebte; aber den venezianischen Grundcharakter behielt er in allen Wandelungen bei. Wie der ältere Pennacchi war auch er besonders begabt, momentane Handlung darzustellen; in der Farbengebung folgt er ähnlich dem Pordenone und anderen Friaulern der monochromen Anlage, indem er die Gegenstände sicher und entschieden schattirt und wenig auf Uebergänge Bedacht nimmt; der Fleischton ist bei ihm von gleichmässig warm röthlichem Stich, der Vortrag flüssig; wenn er sich darin auch von Giorgione und Tizian entfernte, hatte er doch eine Zeit, in welcher er jenem und dem Palma Vecchio oberflächlich ähnelte, sodass er nicht selten mit Giorgione verwechselt werden konnte.

Wir haben schon oben auf einige Bildwerke an Häusern in

---

unter den Dachtraufen zwischen den Fenstern die Parzen und Halbfiguren von Greisen, darunter ein Fries mit weiblichen Brustbildern in Blattornament, rechts in grossem Felde eine weibliche Heilige zwischen Kriegern vor einem unter Portikus stehenden Götzenbilde, sehr beschädigt; über den Pfeilern des unteren Säulenganges Fortitudo und eine zweite Figur und auf einer Tafel über dem Schlussstein eines der Bögen die Inschrift „I. 5. xxviii." Das Ganze ist sehr fragmentarisch.

[91] Treviso, Seminario, Refektorium des Klosters S. Niccolò: Fresko mit Resten lebensgr. Figuren enth. zwei Ritter mit Fahnen zur Seite einer Composition, welche fast zerstört ist, aber eine Versuchung des heil. Antonius dargestellt haben kann; am Himmel oberhalb ein hinwegfliegender Engel. Ferner in Contrada del Gesù N. 112 und 114: Hausfront mit Wappenschildern und Figuren bez. „MDXXV. MENSIS SEPTEMBRIS", ein roh ausgeführtes Produkt der Schule. Sodann in Contrada S. Maria Maggiore N. 141: Graffito mit Kindergruppen und Figuren, ebenfalls roh und hastig, in der Art der Schule Pennacchi's behandelt.

[92] s. die Genealogie von Mauro bei Federici, Mem. Trevig. I, 238, welche Girolamo's Geburt in das Jahr 1497 setzt. Diese Angabe bestätigt Vasari in seiner ersten Ausgabe, wo er ihn i. J. 1544 mit 46 Jahren sterben lässt, während er ihn später nur 36 Jahre alt werden lässt (s. IX, 54), was Ridolfi Marav. I, 305 seinerseits aufnimmt indem er das Geburtsjahr 1508 angibt.

Treviso hingewiesen, welche, wenn auch der Hauptsache nach in des alten Pennacchi Stil, durch die modernere Behandlungsweise die Theilnahme des jüngeren vermuthen lassen. Diese Phase, in der Etwas von dem Wesen der grossen Meister gleichsam abfärbt, ist nur in drei Bildern der Sammlung Onigo in Treviso vertreten, von welchen zwei den Namen Giorgione führen. Das bedeutendste, Treviso, Saml. Onigo. eine heil. Familie (Maria neben einer Ruine lesend und das Kind aufrecht auf einer Steinbrüstung haltend, hinter welcher Joseph sitzt) gehört zu den in Empfindung und Ausdruck liebenswürdigsten Bildern Girolamo's; die Gruppe ist sehr anziehend, die Haltung des Kindes, das sich an den Schleier der Mutter schmiegt, lieblich und natürlich, die Formen sauber und völlig nach Giorgione's und Pordenone's Muster, die Gewandung massiv und gut geordnet, der Fleischton schmelzend, reich und flüssig. Der Hintergrund, eine halb von grünem Vorhang verhüllte Hügellandschaft, charakteristisch im Sinne der Venezianer des 16. Jahrh. und in derselben Weise oft bei Pellegrino und Morto zu finden, erfüllt den Zweck, die Figuren kräftig hervortreten zu lassen. Der Unterschied gegen Giorgione liegt hier besonders in der düster warmen ungebrochenen Fläche des Fleischtones, in dem harten Abstand von Licht und Schatten und deren greller Vertiefung; die Wirkungsmittel, welche bei Giorgione, Tizian oder Palma die feine Harmonie hervorbringen, fehlen ihm. Die beiden anderen Stücke sind Portraits: ein männl. Brustbild in langem Haar und dünnem Knebelbart in schwarzem Wamms mit gelbem Pelzkragen vor einer Steinnische stehend, in der Rechten den Handschuh. Die Fülle und Wucht der Theile sowie die Technik lassen eher an Pordenone als an Giorgione denken, die Behandlung ähnelt der eben beschriebenen heil. Familie und beweist, dass Girolamo's Ehrgeiz darauf gerichtet war, in der Art der bedeutenderen Meister Venedigs und des Friauls zu arbeiten. Bei dem andern Portrait ist Relief und Schattentiefe noch stärker; es stellt einen kurzhaarigen bärtigen Mann in schwarzer Damastschaube mit Halskragen vor; die goldene Wärme des Fleischtones erinnert an Tintoretto und Tizian.[93]

[93] Treviso, Casa Onigo: Heil. Familie, Figuren unter Lebensgr., Holz. — Die

Treviso. Hausdekor.

In Treviso hat sich Girolamo auch selbständig mit Hausdekorationen befasst; so an dem Gebäude, welches von Alters her als das des Pier Maria Pennacchi galt. Hier enthält die Vorderseite Ueberreste von Medaillons mit jagenden Kinderfiguren, Allegorien der Tugenden und ein Urtheil Salomo's, lauter Bilder, welche seinem Geschmack und seiner Naturtreue nicht minder gutes Zeugniss ausstellen wie seinem Handgeschick, dem Schwung der Zeichnung und Reichthum der Färbung.[94] An Casa Moretti und an einem Hause der Contrada Tommasini finden wir weitere Beispiele dieses Stiles, doch haben wir es an letzterer Stelle wohl nur mit jüngeren Schülerhänden zu thun.[95]

Venedig. S. M. d. Sal.

Angeblich wandte sich Girolamo schon in jungen Jahren nach Venedig; aber Nachweise seiner dortigen Thätigkeit sind schwer aufzufinden. Die drei schönen Heiligen (Rochus zwischen Hieronymus und Sebastian) in S. Maria della Salute erscheinen sehr zweifelhaft; ist Girolamo dennoch der Maler, so haben sie wenigstens sehr viel mit Lorenzo Lotto gemein.[96] Nach Vasari gehörte

männl. Brustbilder auf Leinwand mit dunklem Grund.

[94] Treviso, Haus Pennacchi in der Contrada dei due passi N. 1138; Mittelstück Salomo's Urtheil; links das todte Kind mit einer der Frauen, die zu ihm herabblickt sowie Fragmente von Zuschauern, rechts Heiligengestalten und Spuren des Kriegers, welcher im Begriff ist, den Knaben, den er am Beine hält, zu zerhauen; links sieht man den von der übrigen Scene durch einen Pfeiler getrennten Thron, worauf Salomo noch theilweise sichtbar ist sowie die zweite Mutter; auf gleicher Linie hiermit rechts davon die Figur der Prudentia und Ueberbleibsel einer Fortitudo, oberhalb in einem Fries Ovalfelder enth. 2 Amoretten mit einem Ungethüm spielend, ferner einen Knaben, der einen andern an zarter Stelle schlägt, und ein dritter, der seinen Ball nach einem Ungethüm wirft — alle Fig. lebensgr. Girolamo wird von Ridolfi I, 305 als Maler dieser Hausfresken genannt.

[95] Treviso, Casa Moretti-Adomari-Celestini, Contrada dell' Accademia N. 1033: Kindergruppen bei der Jagd, ein Fries mit Ornamenten, Kindern mit Stierschädeln und Trophäen; tiefer Spuren anderer nicht mehr kenntlicher Gegenstände; unter diesen und in den Zwickeln eines Säulenganges Rundfelder, von denen eins den Kampf des Herkules mit dem Löwen enthält. — Contrada Tomasini N. 1147: Venus, Neptun, Jupiter, Urtheil des Paris, Ornamente, Centauren und Amazonen, eine Madonna mit Kind; dieses sind kühne michelangeleske Zeichnungen nach der Weise des Beccafumi, vielleicht von Fiumicelli.

[96] Venedig, S. M. d. Sal., Sakristei, Holz, ganze Fig. unter Lebensgrösse, h. und br. 1,43, Hintergrund Landschaft, stark übermalt. Die Farbe, sehr satt mit Bindemittel versetzt, ist von strahlender Halbdurchsichtigkeit, das Fleisch, licht im Ton und mit blaugrauen Schatten, erinnert sehr an Lotto; ebenso die Schlankheit der Figuren. Gleichwohl möchten wir ihm das Bild nicht zutheilen. — Boschini, Ricch. Min. Sest. S. Marco 104 und Sansovino Ven. descr. 121 erwähnen ein Bild Girolamo's darst. den heil. Jakobus zwischen Laurentius, Magdalena und Anderen in S.

er zu den Künstlern, welche Andrea Doria im Palazzo del Principe zu Genua verwendete, und es wird uns anekdotisch über die Gesinnung berichtet, in der er mit den Nebenbuhlern in Wettkampf trat. Dies könnte in den Jahren 1528 und 1532 geschehen sein, aber in welcher Weise er es mit Pierino del Vaga und Pordenone dort aufgenommen, ist nicht mehr nachweisbar.[97] 1532 finden wir ihn in Trient, wo er für den Kardinal Glöss einige Wandgemälde im Schlosse ausführte; Spuren seiner Hand erkennt man noch im Treppenhause des zweiten Stockwerkes.[98] Im folgenden Jahre arbeitete er für Sabba da Castiglione in Faenza, in dessen Auftrag er in der dortigen Ballei-Kirche ein grosses Votivbild der Madonna in der Nische des Hochaltars malte: Trient, Schloss.

Es ist im Kreisabschnitt gezeichnet und stellt das Innere eines runden Tempels ohne Dach dar, über dessen Balustrade Gottvater mit Engeln erscheint, während zwischen den Pfeilern ferne Landschaft sichtbar ist; rechts Katharina von Alexandrien, links Maria Magdalena den Sabba Castiglione empfehlend, welcher in der Tracht des Johanniter-Komthurs zu den Füssen der Jungfrau kniet. Am Sockel des Thrones steht: „F. SABBA. CAST. PRECEPTORE. HIER. TARVIS. DICT. FACIEBAT MDXXXIII.“ Rundbilder oberhalb des Nischengewölbes enthalten grau in grau die Heil. Mercurialis und Hieronymus.[99] Faenza, K. d. Commende.

In der Breite und dem Schwung der Umrisse wie sie namentlich die auf Wolken daherschwebende Gestalt Gottes zeigt, er-

---

Salvatore in Venedig, dasselbe ist jedoch nicht nachzuweisen. Ein Engelchor im oberen Theile des Bildes wird von Ridolfi I, 305 demjenigen auf Rafael's Cäcilia ähnlich geschildert. Wir möchten daraus entnehmen, dass das Altarbild nach 1535, d.h. nach Girolamo's Rückkehr aus Bologna entstanden war.

97 vgl. Vasari X, 160. 161 u. 186.

98 Oberhalb einer Thür daselbst eine Madonna das Kind haltend, welches einen von einem heil. Bischof empfohlenen Abt segnet, ein fliegender Engel hebt den Vorhang des Thronhimmels; das Ganze ruht auf einer Karyatide. Ueber demselben ist eine Reihe Bildnisse berühmter Männer in Rundfeldern angebracht, getrennt durch Medaillons, mit der Jahrzahl 1532. In einer benachbarten Halle findet sich ein Fries von Kindergestalten und Karyatiden von derselben Hand. Einige Verwandtschaft haben auch die Fresken im I. Stock, die früher schon als wahrscheinliche Arbeiten Fogolino's aufgeführt wurden (vgl. Band V. 473). Dem Girolamo gehören sodann noch 12 kleine Tafeln mit Propheten (Halbfig.) im Gymnasium zu Trient. Vgl. darüber Vasari IX, 53 Anmerk. 4. Kardinal Bernardo Clesio (Glöss) geboren 1485 erhielt den Purpur 1529 und starb in Trient am 29. Juli 1539. Ueber die späteren Schicksale der Malereien Girolamo's s. Anm. zu Vasari a. a. O.

99 Faenza (vor der Stadt) Kirche der Commenda, die Fig. lebensgross. Vgl. Sabba da Castiglione's Ricordi, Venedig 1584 S. 115.

kennt man den Einfluss der Werke Pordenone's; die Landschaft ist mehr in der Art der Schule Tizian's gehalten, die Behandlung verräth den geübten Maler, jedoch die Stärke des Auftrags und die Eigenthümlichkeit der gewählten Farben geben dem Ganzen eine gewisse Härte. Sabba Castiglione, der gern mit Künstlern verkehrte und den „Tarvisio“ in seinen Denkwürdigkeiten als einen Mann von grosser Fertigkeit und von vorzüglicher Erfahrung in allen Geheimnissen seines Handwerks rühmt, war der Meinung, er habe in dieser für ihn gemalten Madonna ungewöhnliches Können bewiesen und sich höchlich hervorgethan. Von anderen Bildern, die Girolamo in Faenza gemalt hat, sind mehrere untergegangen, eins aber in S. Maglorio wird jetzt für Giorgione's Arbeit angesehen: es ist eine Madonna, welche das mit einem Vogel spielende Kind, das vor ihr auf dem Buche steht, mit der einen Hand hält, während sie die andere deutend ausstreckt; oberhalb die Erscheinung Gottvaters in Wolken, zur Seite die Heil. Severus und Gregor.[100]

Faenza. S. Maglorio.

Um dieselbe Zeit war Girolamo mit bedeutendem Erfolg in Bologna thätig, wo er verschiedene Kirchen, Palastfronten und Klosterräume schmückte. S. Salvatore u. a. enthielt 2 Bilder von ihm, die nachmals verloren gegangen sind[101], eine für S. Domenico gemalte Madonna befindet sich jetzt in der englischen National-Gallerie. Das Bild — von Vasari als das beste seiner Hand gerühmt — gewährt ein vorzügliches Beispiel von der letzten Stilwandlung Girolamo's:

London. Nat.-Gall.

Maria thront mit dem Kinde aufrecht auf deren Knie unter einem Baldachin, umgeben von den Heil. Joseph, Jakobus und Paulus, welch

[100] Faenza, S. Maglorio, Holz, oben rund, Fig. ½ lebensgr., die Lünette mit Gottvater und den Engeln übermalt, den Hintergrund bildet ein Vorhang, welcher die Landschaft zum Theil bedeckt. Die Fleischtöne sind licht und rosig.

[101] In S. Salvatore befanden sich: eine Darstellung Christi im Tempel mit dem heil. Thomas von Canterbury und eine Madonna in Glorie mit Hieronymus und Katharina (Vasari IX, 52), ferner hatte er über einem der Stadtthore einen Kruzifixus mit Maria und Johannes gemalt, anderes in S. Petronio in der Kapelle der Madonna und für Giov. Batt. Bentivoglio eine Anbetung der Könige, ein grosses Bild mit über 100 Figuren, nach einem Karton von Peruzzi (Vasari IX, 53 und Lamo, Graticola di Bologna S. 53; vgl. Bd. IV 415), sodann im Palazzo Teofamini (Torfanini) und in Casa de' Dolfi (Vasari IX, 53 und Lamo a. a. O. 22 und 29).

letzterer den knieenden Stifter Boccaferri empfiehlt; hinter dem Throne mehrere musicirende Engel, im Hintergrund Stadtansicht; bez. „IERONIMVS TREVISIVS . P ."[102]

Die breite und wuchtige Figurenbildung, die bisher Girolamo's Vorliebe für Pordenone's Muster gezeigt, ist zarterer Auffassung gewichen, die Gestalten sind schlanker, die Zeichnung genauer, Anordnung und Gewandmotive zeigen veränderten Geschmack. Wenn auch trevisanischer Charakter noch zurückbleibt, erkennt man doch Girolamo's Hinneigung zu den Rafaelesken und zwar ist es besonders Innocenzo da Imola und Bagnacavallo, denen er nachzustreben beginnt. Der Venezianer verräth sich am meisten noch in der Landschaft wie in Typus und Geberde der Jungfrau und des Kindes, dagegen haben die beiden Heiligen zur Rechten die zarte Empfindsamkeit der Bolognesen und in der Gruppe links mischt sich venezianische Haltung mit der Formgebung der Romagnolen. Auch der Farbengeschmack Girolamo's hat an dieser Veränderung Theil genommen; er sucht jetzt mehr die reiche Wirkung Romanino's, obgleich er dessen Kraft und Klarheit nicht erreicht; die Fleischtöne sind voll Glanz und Wärme, kräftig modellirt, aber immer nur mässig gebrochen, das Colorit der Gewänder bunt, sodass das Ganze, wenn auch ansprechend genug, noch immer einen etwas unfreien Eindruck macht.

In anderen Arbeiten derselben Zeit, z. B. dem Portraitpaare in Fresko zu den Seiten des Bogens der Antonius-Kapelle in S. Petronio, erinnert er an die Dossi oder an Garofalo, die grau in grau gemalten Darstellungen aus der Legende des Ortsheiligen innerhalb der Kapelle selbst sind frei und tüchtig im Sinne des Andrea del Sarto und Pontormo vorgetragen, allein die schlechte Erhaltung thut ihrem Werthe sehr viel Eintrag.[103] Girolamo's Aufenthalt in Bologna wurde dadurch verkürzt, dass man ihn bei

Bologna, S. Petronio.

[102] London, Nat.-Gall. N. 623, Holz, h. 7 F. 5½, br. 4 F. 10, gut erhalten, ursprünglich für die Boccaferri-Kapelle in S. Domenico gemalt (Vasari IX, 52, Lamo a. a. O. 21), im vorigen Jahrh. nach Imola versetzt, später in den Sammlungen Solly und Northwick (1859).

[103] Bologna, S. Petronio, Capp. S. Antonio; auf dem Bilde der Wiederbelebung des Kindes durch den heil. Antonius die Inschrift „HIERONIMVS TRIVISIVS FACIEBAT."

der Bewerbung um ein Altargemälde für das Spedale della Morte zurücksetzte.[104] Zwischen 1535 und 1538 war er wieder nach Venedig zurückgekehrt und kam in Beziehungen zu der Sippe des Sansovino, Tizian und Aretino. Letzterer lässt in einem Briefe vom Mai 1537 an Francesco dell' Arme seinen Gevatter Girolamo grüssen und bemerkt in einem zweiten vom 30. August 1538 an Andrea Odone, welches Glück derselbe dadurch gemacht habe, dass er in Dienste König Heinrich's VIII. von England gekommen sei.[105] Während des letzten Aufenthaltes in Venedig hatte er mehrere Paläste, u. a. auch den Pal. Odone ausgemalt, welcher im 17. Jahrh. von Antonio Triva bewohnt war.[106] In der Gallerie Colonna zu Rom befindet sich ein schönes Bildniss von ihm (angeblich des Poggio Bracciolini), welches sein Studium der Toskaner, namentlich des Bronzino, Soddoma und Beccafumi erkennen lässt.[107]

Rom. Gall. Col.

König Heinrich von England stellte ihn 1542 als Baumeister an und liess sich ein Schloss von ihm entwerfen; 1544 wurde er zum Range eines Ingenieurs erhoben und befehligte in dieser Eigenschaft bei der Belagerung der Festung Boulogne, vor welcher er bei der Leitung von Brückenarbeiten durch eine Kanonkugel den Tod fand.[108]

Bei Betrachtung der Kunst in Treviso begegnen uns mehrere vereinzelte Namen, über welche noch Einiges zu sagen ist. In der Sakristei des Domes zu Lendinara finden wir ein, ehemals als Altarstück aufgestelltes Madonnenbild (Maria mit dem Kinde thronend nebst einem auf der Viola spielenden Engelknaben zu

Lendinara, Dom.

[104] Vasari IX, 53.

[105] Aretino, Lettere I, 99 und II, 50.

[106] Die Gemälde in Casa Andr. Odone beschreiben Ridolfi I, 305 und Boschini, R. M. Sest. D. Duro 52. 53.

[107] N. 31. Halbfigur eines Mannes, der eine Medaille hält, Grund dunkel.

[108] Ein Brief Aretino's an Girolamo aus Venedig vom 22. Mai (?) enthält den Glückwunsch zum Empfang des Jahrgeldes von 400 Skudi, welches ihm vom König von England ausgesetzt war, sowie zu dem Auftrage, einen Palast für denselben zu bauen und zur Aufnahme unter die Edelleute des Königs (Aretino, Lettere II, 274 verso); in einem andern Briefe aus Venedig v. Juli 1545 an Sansovino schildert Aretino Girolamo's Todesart (Lett. III, 158 und Bottari, Racc. III, 137 sowie Vasari IX, 53. 54. Vasari gibt in der Ausgabe letzter Hand das Alter Girolamo's auf 36, in der ersten auf 46 an).

Füssen) v. J. 1511 mit der Sign. des Domenico Mancini von Venedig. Es wiederholt mit leichter Veränderung das Motiv des Altarbildes von Giov. Bellini in S. Zaccaria von 1505, die Ausführung ist weich, warm und schwach und verräth die Absicht zur Nachahmung Giorgione's, jedoch bei Vernachlässigung der Zeichnung und lockerem Umriss.[109] Denselben Stil und das gleiche Motiv der Hauptgruppe beobachten wir an einer Madonna mit Kind zwischen den Heil. Antonius und Katharina, welche dem Giorgione zugeschrieben sich im Besitz Mr. Bennett's in London befindet[110]; ferner an dem Brust-Bilde eines Liebespaares (ein Mann in breitem Hut den Arm um den Hals eines Weibes schlingend, welche sich mit der Wange an ihn lehnt) in der Samml. Scarpa zu La Motta im Friaul, bezeichnet mit „Mancin"; es ist leider so stark übermalt, dass die ursprüngliche Beschaffenheit nicht mehr beurtheilt werden kann, doch stellt es sich als Seitenstück zu dem unter Giorgione's Namen in Dresden bekannten Gruppenbilde dar.[111]

London, Sml. Bennett

La Motta. Sml. Scarpa.

Die Gallerie der Ermitage in Petersburg bewahrt ein Bildniss, welches als Werk des Francesco Domenico (?) angesehen wird und offenbar von einem Trevisaner herrührt:

Es ist das Brustbild eines durch das Fenster schauenden Mannes in langem auf den Hals herabfallendem Haar von schwarzer Mütze bedeckt, deren Band blaues Rautenmuster hat, in der Linken hält er ein Buch, seine Schaube ist mit Pelz gefüttert, der roth, grün und gelb carrirte Aermel hängt über den Sims herab; in der Ferne sieht man einen Säulengang und eine Nische mit einem Venustorso darin;

Petersburg, Ermitage.

---

[109] Lendinara, Dom. Sakristei. Holz. Fig. 3/4 lebensgross, auf Zettel an der Thronstufe bez. „Opus Dominici Mancini uenitj p. 1511." Brandolesi (s. Del Genio de' Lendinaresi S. VII und VIII) erwähnt, dass die Flügel des Altarstückes, welche 2 Apostelpaare enthielten, erst nach S. Maria Elizabetta in Lendinara und dann in seinen eigenen Besitz gekommen seien; jetzt sind sie verschollen.

[110] London, bei Mr. Burton Bennett (N. 100 upper Ebury street), Holz, klein, Hintergrund Landschaft, die Heiligen in ganzer Figur, in der Ferne ein Mann zu Pferd und zwei andere Gestalten, ein Schäfer mit der Heerde und ein Reh, im Vordergrund zwei Hasen und zwei Kaninchen. Das Fleisch ist an einigen Stellen, z. B. am Kopfe Maria's, im Uebrigen auch das Kind und der heilige Antonius beschädigt. Die Behandlungsart ist dieselbe wie auf dem Bilde in Lendinara.

[111] La Motta, Samml. Scarpa N. 33. Es steht unter dem Namen Francesco Mancini, die Signatur „Mancin" findet sich auch auf der Agraffe am Hut des Mannes. Das Bild der Dresdener Gall., wesentlich dieselbe Composition, ist N. 220. Holz, h. 0,50, br. 0,60.

vorn am Fenstersims ist ein Medaillon mit einer undeutlichen Thiergestalt (Hirschkuh?) angebracht, um welche die Inschrift läuft:
„MDXI . . . DOMINICVS . A XXV.“[112]

Das Bild ist weder gegenständlich noch technisch von besonderem Werthe, auch die Erhaltung keineswegs so, dass sie ein ganz bestimmtes Urtheil zuliesse, insbesondere die Signatur verkratzt und übergangen, aber es hat Interesse als wahrscheinliches Original einer Reihe anderer Portraits:

London. Privatbesitz. Eins im Besitze des Mr. William Russell in London, verschwärzt und übermalt, trägt im Medaillon die Bezeichnung „MDXII DOMINICVS F. A. XXV“; ein zweites, ebenfalls etwas restaurirt, in der Sammlung des Mr. Cheney, ist sign. „FRAN : DOMINICI S. E. A XXV“; ein drittes Pavia. Gall. Malasp. dagegen in der Gall. Malaspina zu Pavia, auf welchem in dem etwas abweichenden Hintergrunde die moderne Zuthat „ANTONIVS A CORREGGIO . F 1587“ steht, führt an der Brüstung (nicht im Medaillon) die Signatur „DOMINICVS DE MEDICIS . A XXV.“ Dieses ist nachgebessert und hat ursprünglich aller Wahrscheinlichkeit nach die Bezeichnung des Dominicus gleich den übrigen gehabt.[113]

Bemerkenswerth erscheint, dass keins der aufgeführten Exemplare durch die technische Beschaffenheit das Datum 1511 oder 1512 rechtfertigen will; alle weisen auf spätere Entstehungszeit. Aber sie haben sämmtlich eine gewisse Verwandtschaft mit dem Stile des Domenico Mancini in dem Altarbilde zu Lendinara. Den Francesco Dominici hat man vielleicht deshalb als Maler angenommen, weil Ridolfi einen Künstler dieses Namens erwähnt, von welchem Bilder (eins mit der Jahrz. 1571 im Dom zu Treviso)[114] existiren, und die Vermuthung lässt sich einiger Maassen rechtfertigen, da man diesen möglicher Weise als Sohn des Domenico Mancini zu betrachten hat. — Ferner ist aber das Verhältniss Domenico Mancini's zu Domenico Capriolo zu untersuchen, da ihre Stilweise sich offenbar ähnelt. Wir besitzen von Capriolo ein kleines Bild der Anbetung der Hirten, jetzt Eigenthum des Hospital-Direktors in Treviso:

---

112 Petersburg. Ermit. N. 89. h. 3 F. 9½, br. 3 F. ¾ Z. rhein. Ueber Francesco Domenici vgl. Ridolfi I, 309 und Crico a. a. O. 13.

113 Sämmtliche Wiederholungen sind von derselben Grösse wie das Petersburger Exemplar.

114 Es ist eine Procession am Fusse der Assunta, in kleinen Figuren, links auf einem Steine bez. „F. D. P. 1571.“

Das am Boden liegende Kind von Maria und zwei Hirten knieend angebetet, dabei Joseph und zwei stehende Hirten, in der Luft ein fliegender Engel, Hintergrund Landschaft mit kleinen Figürchen, bez. „Dñicus Chapriolo 1518 p." Treviso, Hosp.

Die Behandlung erinnert an die Schule der Pennacchi, die Gruppirung ist gut, die Figuren zart gebildet und natürlich bewegt, die Färbung licht, aber etwas leer und mit flüssigem Pinsel vorgetragen. — Aehnlichen Charakter tragen noch verschiedene Bilder: eine heilige Familie (dem Domenico Campagnola zugeschrieben) mit dem Monogramm D in der Samml. Giovanelli in Venedig[115]; eine Madonna mit Kind im Museo Correr[116], eine Geburt Christi mit lebensgrossen Figuren in der Kirche der Kapuziner bei La Motta[117], und zwei heil. Familien unter Palma Vecchio's Namen in der Gall. Pitti und in den Uffizien zu Florenz[118], endlich ein Epiphanienbild in der Stadtgall. zu Treviso, welches dort Giovanni Bellini heisst.[119] Venedig. La Motta. Florenz. Treviso.

---

[115] Venedig, Samml. Giov. Maria mit Kind, Joseph und eine Heilige vor einem Gebäude, links hinter einer Mauer ein Schäfer, in der Ferne Landschaft, dazu Ochs und Esel, Häuser und Bäume, Holz, klein, Maria und Kind nachgebessert.

[116] Venedig, Museum Correr, ohne Nummer, Halbfig. in ½ Lebensgrösse.

[117] La Motta, Cappuccini, Holz, oben rund, Fig. lebensgr., der Stall innerhalb einer hohen Ruine, inmitten der Knabe am Boden von Maria, Joseph und einem Hirten knieend angebetet, hinter Joseph ein Hirt und ein hoher Baum, im Hintergrunde der Zug der Könige, am Himmel Engel.

[118] Florenz, Pitti N. 254, Uffizien N. 623.

[119] Treviso, Gall. Communale: Anbetung der Könige, Halbfig., Holz, h. 0,80, br. 1,16.

SECHSTES CAPITEL.

Pordenone.

Mit so erstaunlicher Schnelligkeit hatte sich die Malerei im Friaul entfaltet, dass manche ihrer Meister, die in der Jugend noch die verknöcherten Typen einer alterthümlichen überwundenen Kunst gepflegt hatten, jetzt im ersten Drittel des 16. Jahrh. mit den modernsten Kunstphasen Schritt hielten. Das merkwürdigste Beispiel dieser Geistesbehendigkeit bietet Pordenone. Aufwachsend unter dem Einflusse des Gian' Francesco von Tolmezzo und des jugendlichen Pellegrino kam auch er später in die Bahn der Schulen des norditalienischen Flachlands, lernte in Venedig den Palma und Giorgione als Muster verehren, um endlich die Gewalt der Correggio, Tizian, Rafael und Michelangelo zu fühlen und von allen Etwas aufnehmend, aber keinen erreichend mit grossen Schritten seinen Weg zu gehen.

Wie der Kunstcharakter Pordenone's, so hat auch seine Benennung öfter gewechselt als wohl bei irgend einem andern Maler. Nachdem er lange unter dem Namen Giovanni Antonio da Pordenone bekannt gewesen, erhielt er von dem Heimathsorte seines Vaters bei Brescia die Bezeichnung „de Corticellis"; später hiess er „Sacchiensis" oder „de Sacchis" und schliesslich „Regillo" oder „Licinio".[1] Sein Vater Agnolo di Bartolommeo von Lodi oder

[1] In einer Urkunde v. 1. Okt. 1504 und in späteren bis 1517 wird er Giov. Antonio genannt, hiernach und z. B. auf seiner Inschrift im Dom zu Treviso (s. später) und in einem zu Cremona am 20. Aug. 1520 abgeschlossenen Vertrag

Brescia war Baumeister und wohnte in der Regel in Pordenone; seine Mutter, Donna Magdalena, erlebte den Ruhm des Sohnes[2], dessen Geburtsjahr übereinstimmend und wohl auch richtig 1483 angegeben wird.[3] Er scheint gute Erziehung erhalten zu haben, soll in Zeichnen, Gesang, Musik und sogar im Latein unterrichtet worden sein[4] und wurde wahrscheinlich schon in sehr jungen Jahren zur Kunst angeleitet. Die Annahme, dass er mit Pellegrino in Udine gelernt habe, hat Manches für sich.[5] Noch minderjährig wurde er (1504) mit Anastasia, Tochter des Meisters Stefano von Belluno, verheirathet und wohnte ein Jahr lang darnach in Pordenone.[6] Wohin er später ging ist unbekannt; wahrscheinlich ist er ausser in Friaul auch in Venedig und in der Lombardei gewesen. Als er heimkehrte, geschah es, um ein zweites Weib, Elizabetta Guagliata zu freien.

Den ersten Auftrag soll er von einem Krämer in Pordenone erhalten haben, für den er während dessen Abwesenheit zu Markte ein Madonnenbild zu Stande brachte.[7] Solche Handfertigkeit ist bei Anfängern selten, aber die Anekdote, welche die hervorragenden Seiten bedeutender Menschen gern übertreibt, schob dem Jüngling zu, was für den Mann gerade Arbeits genug gewesen wäre, und überdies wurde vor nicht gar langer Zeit unter dem Thorweg eines Hauses das Wandbild noch gezeigt, auf welches

---

nennt er sich „Magister Johannes Antonio de Corticellis"; eine Urkunde über Landerwerb in Pordenone vom 2. Nov. 1524 zeichnet er als „J. A. figlio di M° Angelo de Sacchis" und eine andere v. 13. Okt. 1525 „M° Gio. Ant. Sachiense." Der Name Regillo wurde, wie man aus einer Urkunde v. 1588 sieht, (Maniago 343) von seinen Nachkommen gebraucht; bei Vasari endlich heisst er „Licinio."

[2] vgl. die Testamente des Vaters v. J. 1525 und 1527 bei Maniago 303—305.

[3] s. Ridolfi I, 145.

[4] s. Vasari IX, 39. P. Pino, Dial. d. pitt. sagt von ihm: „fu buon musico, in molte parti hebbe buona cognition de littere e maneggiava leggiadramente più sorti d'armi.

[5] Ridolfi I, 145.

[6] Wir haben folgende Urkunden: 1. Okt. 1504, Pordenone: „Maestro Angelo da Brescia „muratore" verspricht auf Bitte seines Sohnes Maestro Giov. Antonio pittore dem Weibe desselben ein Nadelgeld; vom gleichen Datum: Heirathsvertrag zwischen Anastasia und M. Angelo da Brescia Namens seines Sohnes Giov. Antonio mit einem Nadelgeld von 100 Lire baar und einem Geschenk an Kleidern im Werth von 200 Lire; ebenda, 22. Dec. 1505: Verzeichniss des von Anastasia ihrem Manne eingebrachten Heirathsgutes. (Diese Urkunden ebenso wie die weiterhin angezogenen befinden sich im Notar. Archiv zu Udine und sind uns durch die Güte des Sign. Vincenzo Joppi mitgetheilt.)

[7] Ridolfi I, 145 erzählt dies als eine zu seiner Zeit landläufige Annahme. Das Fresko zeigte man noch 1859.

die Geschichte sich beziehen sollte; das Jahr der Ausführung war das einzige Unbekannte daran. Vasari, der als Grund der Entfernung Pordenone's aus seiner Heimath eine Pestilenz angibt, erzählt, er habe während dessen Fresken für ländliche Gemeinden ausgeführt und sich dabei in der Kalkmalerei geübt.[8] In der Kirche zu Vacile unweit Pordenone ist noch Einiges erhalten:

Vacile. b. Pordenone

Oberhalb des Chorbogens die Verkündigung: Gabriel herniederschwebend zu Maria, die ihn am Pulte erwartet, während Gottvater das Christuskind in einem Lichtstrahl herabsendet; in der Leibung des Bogens 10 Halbfiguren Heiliger; die Halbkuppel selbst enthält in Ausschnitten den verklärten Christus, die 4 Evangelisten und die 4 Kirchenväter nebst Engeln, so vertheilt, dass in jedem Felde, welches einen Kirchenvater enthält, in der Spitze oben ein Engel, unterhalb von links nach rechts Lukas und David, Matthäus und Daniel, Johannes und Habakuk, Markus und Ezechiel und zu Füssen Christi 2 Engel angebracht sind.[9]

Die unfeine und gewohnheitsmässige Formgebung, die bei aller Stumpfheit grelle Färbung, die Härte der Umrisse und der kantige Faltenbruch, den wir an früheren friaulischen Erzeugnissen wahrnahmen, kehrt hier wieder, und auch die Behandlung der Fresken ist unvollkommen. Maria, an sich eine gesunde regelmässige Gestalt, wird durch hässlich gezeichnete Hände entstellt, Christus durch derbe Muskulatur und Vierschrötigkeit; etliche Figuren stechen durch verhältnisslose Grösse hervor. Die Fleischtöne haben gelblichen Stich und sind mit weiss und roth schraffirt, die Schatten tief und undurchsichtig, die Gewänder in prahlenden Grundfarben gehalten, nur einige der Engel zeichnen sich durch anmuthige Erscheinung aus. — Es sind im Ganzen dieselben Stilmerkmale, die Pordenone auch in San Salvatore zu Colalto zeigt, wo er, wenn auch bei günstigeren Verhältnissen und grösserer Kunsterfahrung doch noch häufig an Gian' Francesco von Tolmezzo und den frühen Stil Pellegrino's erinnert.

In der Kapelle daselbst hatte schon in älterer Zeit ein Künstler

[8] Vasari IX, 32. 33.

[9] Die Fresken sind schlecht erhalten. An dem Verkündigungsengel sind Arm und Hand losgeblättert, ebenso das blaue Gewand Maria's, das Pult und das Symbol des Apostels Matthäus, der blaue Grund hinter David; der Kopf Gregor's ist fleckig, die rothen und weissen Strichlagen durchweg entfärbt.

giottistischen Gepräges gemalt, aber nur an der Decke und der linken Wand des Hauptschiffes, die übrigen Räume waren leer geblieben. Als Pordenone am Beginn des Jahrhunderts die Vollendung des Cyklus übernahm, war er weder berühmt noch hatte er Anspruch darauf, allein über der Arbeit wuchs ihm der Ehrgeiz und die Liebe dazu, er beobachtete seine Fehler mit gesundem Urtheil, unterbrach sich zuweilen, um neue Anregung zu suchen und gelangte endlich dahin, nach einander palmeske und giorgioneske Weise nachzuahmen. Wie diese Umwandlung sich allmälig vollzog ist eine eitle Frage, die Fresken weisen sie unverkennbar nach; sie tragen keine Jahreszahlen, und es lässt sich nicht erwarten, dass die Herren von Colalto ihr moderndes Archiv nach Urkunden über Pordenone durchforschen. Die Wand zur Rechten enthält drei Bilder: zuerst die Anbetung der Könige, die abgesehen von der grösseren Wahrheit der Handlung doch nur wie Wiederholung der Composition Gian' Francesco's in Barbeano erscheint. Auffälliges Misverhältniss besteht zwischen den kleinen zarten Figuren der heil. Familie links und den schweren Gestalten der Könige, die in Erwartung des Segens daneben stehen. Gliederung und Vertheilung der Masse ist ganz mangelhaft, wenn auch die franke Bewegung, womit der junge König dem Edelknaben das Weihgefäss abnimmt oder der vorderste Reiter des Gefolges sein bäumendes Pferd zügelt, sich angenehm bemerklich macht; auch die stumpfen Schatten, die weiss und rothe Fleischschraffirung und die ungebrochenen Grundfarben, die angewendet sind, deuten auf einen Anfänger im Handwerk, dessen kühne Zeichnung und warme Gesammttönung freilich schon Besseres voraussagt. Die Verkündigung, das zweite Bild (stark beschädigt), wiederholt Gruppirung und Motive der Composition in Vacile; bei dem folgenden, der Flucht nach Aegypten, stört neben dem wiederum sehr empfindlichen Gegensatz der feisten Bildung Maria's und ihrer vier Beschützer gegen die trockene Magerkeit Josephs namentlich dessen gezwungene Feierlichkeit und die unnatürliche Stellung; überdies ist die Form mit grosser Härte markirt, die Gewandung mit einer Unzahl gradliniger Falten bedeckt. Gleichwohl bildet die Jungfrau mit dem Kinde für sich betrachtet eine ansprechende

Colalto, S. Salvatore.

Colalto. S. Salvatore. Gruppe und auf das Landschaftliche sowie auf das aus Kinderfiguren, Vögeln und Trophäen gebildete Ornament der die Bilder trennenden Pilaster ist grosser Fleiss verwendet. Als Hauptleistung Pordenone's galt den Zeitgenossen die Kühnheit der Perspektive, das gesunde Gefühl für unmittelbare Geberdensprache und der Geschmack im Ornament, und in diesem Betracht bieten die Fresken in Colalto Versprechendes, wenn auch Pordenone's Kunstcharakter in all der Unreife, die er hier namentlich in den Proportionen und in den Trachten seiner Figuren mit ihren dem Palma Vecchio abgesehenen schwülstigen Kopfbedeckungen offenbart, noch wesentlich friaulisch bleibt.

Colalto. S. Salvatore. Auf dem Bilde der rechten Chorwand-Lünette, dem Besuch Christi bei den Schwestern des Lazarus, steht der Heiland mit seinen beiden Begleitern zwischen den zur Erde niedergeworfenen Frauen und den ehrfurchtsvollen Männern, eine Anordnung, die von guter künstlerischer Ueberlegung zeugt, wenn auch die technische Behandlung noch keineswegs ins Auge fällt. Ganz unglücklich dagegen die darunter befindliche Composition der Auferweckung des Lazarus. Hier ist Christus in den mittlern Plan gerückt und verliert mit der räumlichen perspektivischen Verkleinerung auch an geistiger Wirksamkeit im Bilde, abgesehen selbst davon, dass er durch die geschmackswidrige Zuthat eines in seiner Nähe angebrachten Zwerges auch an Würde einbüsst, und der unter dem Beistand seiner Freunde aus seinen Laken sich befreiende Lazarus, der nun wenigstens als dramatischer Mittelpunkt erscheinen müsste, wird fast verdeckt durch einen von hinten gesehenen Mann, dessen starke Verkürzung in dem Maasse ihrer Naturwahrheit nur noch unpassender wird. Die ansprechende Nebengruppe zur Linken — ein knieender Mann, der einem halb von Furcht halb von Neugier erfassten Kinde den wunderbaren Vorgang erläutert — kann die gründlich verfehlte Darstellung nicht retten. Derartige Verstösse gegen den malerischen und poetischen Geschmack wiederholen sich so oft bei Pordenone, dass man darin fast einen organischen Fehler seiner Künstlernatur erkennen muss. Er verhinderte ihn, sich in die Reihe der ersten Künstler seiner Zeit zu erheben, denen er sonst

durch das fortschreitende Wachsthum seiner Formkenntniss und seines Sinnes für das Helldunkel sich nähert, wie denn sein Stil, der schon hier auch in der geschmackvolleren Behandlung der Gewänder die Höhe der späteren Phase Pellegrino's erreicht, zunehmend modernere Richtung nimmt. — Dies spricht sofort aus den an der Wölbung der Chornischen aus Rundfeldern herabschauenden Evangelisten und den Engel- und Prophetengestalten an den Grundflächen der dreieckigen Ausschnitte, wo der Gegensatz des gewaltigen Ausdrucks der heiligen Männer und der anmuthigen Erscheinung des himmlischen Chores trefflich zur Geltung kommt, und wenn wir die übertrieben markirten Umrisse vergessen, eine gewisse Verwandtschaft mit der Vortragsweise Giorgione's sich bemerklich macht. Obwohl einige Jahre früher gemalt als die Decke Pellegrino's in San Daniele, hat dieser Theil der Arbeit Pordenone's an Kraft des Tones und an Schattenwirkung den Vorzug vor jener voraus. — Alle bisherigen Leistungen der Kunst des Friaul übertrifft Pordenone aber in seinem jüngsten Gericht hinter dem Altar, wenn das Bild auch immerhin ebenfalls eine phantastische Ausgestaltung altfriaulischer Composition ist: Christus mit der Rechten über seine Brust nach dem Abgrunde deutend hält mit der Linken die Siegesfahne und tritt als Führer der Seligen auf den Erdball; ihm zur Seite vier grosse Seraphim mit den Leidenswerkzeugen, rechts der Täufer, links Maria mit den Himmlischen und unter den Wolken, auf welchen diese ruhen, vier Engel vorwärtsschiessend und mit Posaunen das Gericht verkündigend; tiefer unten, durch den zwischengebauten Sarkophag eines Gliedes der Familie Colalto in zwei Theile getrennt, sieht man die theilweis zerstörten Schaaren der Seligen und Verdammten, letztere durch einen Papst geführt, der sein Antlitz in Verzweiflung verbirgt. — Der Sinn für Raumvertheilung tritt in der ganzen Composition, besonders im oberen Theile, bedeutend hervor; die Formen, wenn auch kolossal, athletisch und angespannt, sind trotz häufiger Fehler in der Zeichnung namentlich der Gliedmaassen und Gelenke, durchweg ungemein energisch bewegt; das Licht ist auf die Gestalt des Heilands versammelt und in den nächsten Umgebungen durch geschickte Abstufung von Neutralschatten und

vertiefenden Gewandfarben gedämpft, sodass das Maass und Gleichgewicht, welches der Handlung und Anordnung zuweilen fehlt, durch den Ton in hohem Grade ergänzt wird. Die Behandlung ist feiner als auf den anderen Darstellungen des Cyklus, der goldige Schimmer des Fleisches empfängt durch die harmonischen Töne, die es umschliessen, treffliche Körperhaftigkeit; der Stilcharakter des Ganzen stellt sich als eine Mischung der Kühnheit Signorelli's und Correggio's mit den zum Gezierten hinneigenden Bewegungsmotiven und den überschwenglichen Umrissen der Palmesken dar.[10]

Die auffällige Wandelung, welche der Stil der übrigen Bilder in S. Salvatore zeigt, nöthigt zu der Annahme, dass Pordenone, nachdem er die Arbeit bis dahin geführt, eine Pause machte. Wir erinnern nun, dass i. J. 1507 der Krieg zwischen Kaiser Max und den Venezianern auszubrechen drohte und diese Gefahr war für die Bewohner von Pordenone besonders gross, da die Stadt, lange als österreichisches Lehen von einem Hauptmann im Dienste des Erzherzogs verwaltet und schon im Frieden nicht gerade behaglich mit den Nachbarn des flachen Landes lebend, bei Ausbruch von Feindseligkeiten umso Aergeres zu besorgen hatte. Im Jahre 1508 übergab sich Pordenone den Venezianern und erhielt den Condottiere Bartolommeo d'Alviano, ein Jahr darauf fiel es durch Kriegsglück wieder in die Gewalt der Kaiserlichen zurück, im

[10] Colalto, S. Salvatore. Ueber den Zustand der bisher beschriebenen Fresken bemerken wir: Anbetung der Könige zum Theil zerstört durch Abblätterung und Abkratzung, ersteres ist der Fall bei dem Mantel des Joseph, letzteres bei den blauen Mänteln Maria's und des alten Königs, den Gruppen in der Ferne und den 3 Engeln auf der Hütte; rechts sieht man auf einem Steine nahe dem bäumenden Pferd den Anfang von Pordenone's Signatur „Joannes . .“ das Uebrige ist verwischt. Verkündigung: entfärbt sind der Kopf des Engels, Kopf und Kleid Maria's, der Hintergrund zum Theil zerstört, zum Theil übermalt, der ganze obere Theil des Hintergrundes durch Feuchtigkeit fleckig geworden. Christus bei Maria und Martha, diese ihn einladend einzutreten, in der Ferne Ansicht des Schlosses von Colalto. Der blaue Aermel an Martha's Kleid zerstört. Auferweckung des Lazarus: das Fresko ist durch Auswachsen des Salzes beschädigt, sodass von einigen Kinderfiguren im Hintergrunde nur die Umrisse sichtbar sind. Decke: das Kleid des Lukas verwischt, ebenso der Aermel des Matthäus, Markus sehr durch Feuchtigkeit entstellt. Jüngstes Gericht: die Gruppe der Heiligen rechts von Christus verkratzt und entfärbt, das blaue Kleid Maria's, der gelbe Mantel und rothe Rock des Petrus, zwei Engel mit Trompeten und der Himmel sind verkratzt und entfärbt, die Seligen auf der linken Seite fast unkenntlich.

Jahre 1511 nochmals und blieb ihnen, bis sie 1514 von neuem ausgetrieben wurden und d'Alviano sich festsetzte.

In der ganzen Zeit des Kampfes zwischen Venedig und dem Kaiser, 1506—1513, finden wir keine Spur von Pordenone in seiner Heimath. Vermuthlich ist er, ähnlich wie Pellegrino, durch die kriegerischen Unruhen in seiner Arbeit gestört nach den Po-Ländern verzogen und hat erst nach Eintritt des Waffenstillstandes seine Malereien an der linken Chorwand in S. Salvatore wieder aufgenommen, die, um 1513 vollendet, eine Aenderung des Malverfahrens zeigen, das persönliche Berührung Pordenone's mit grossen venezianischen Meistern voraussetzt.

Links im Chorraum unterhalb des fast ganz zerstörten Fresco's „Christus in der Vorhölle" zu beiden Seiten des Fensters finden sich zwei höchst beachtenswerthe Bilder. Das eine „die Verstummung des Zacharias" zeigt den Vater des Täufers in einer Landschaft vor gewölbtem und reich mit Ornament versehenem Portikus am Tische sitzend, ein Mann in Turban neben ihm begleitet von einem Knaben im bunten puffärmligen Zeitkostüm deutet auf die Rolle, auf welche er den Namen des Neugeborenen schreiben soll, den eine Magd selbtritt herzubringt. Hier nun sind die sonst bei Pordenone so auffälligen Misverhältnisse vermieden, das Bild bietet fast nur anmuthige Züge, Gemessenheit und feine Menschenbeobachtung dar. Der Mann mit dem Knaben zur Seite, die schlanke Wärterin mit dem züchtigen Ausdruck und gewinnenden Blick und das nette gesunde Kind auf ihren Armen machen den anmuthigsten lebensvollsten Eindruck, frei von übertriebener Fleischfülle auf der einen oder Trockenheit auf der anderen Seite. Keine Frage, es waren Giorgione's und Palma's unmittelbare Muster, die dem Maler hier vorschwebten. — Völlig als Seitenstück und noch ausdrücklicher in giorgionesker Weise ist die „Heimsuchung" behandelt, eine Gruppe von drei Figuren: Maria mit ausgestreckten Armen Elisabeth umarmend, welche ihren Gruss lächelnd erwiedert, neben jener eine schöne Frauengestalt in Seitenansicht, die Umgebung wie auf dem ersten Bilde Landschaft mit einem Portikus. Die Jungfrau ist eine matronenhafte Erscheinung von behäbiger aber gesunder Fülle, die Umrisse

Colalto, S. Salvatore.

sehr frei behandelt, die Gewandung von massigem Wurf, obgleich in den breiten Flächen und in den dünnen Ausladungen der eckigen Faltenzüge noch palmesk. Die Gestalt Elisabeth's wird durch meisterlich eingeschaltete Halbschatten vom Kern des Hauptlichtes abgelöst; warm durchsichtiger Fleischton, breit aber doch mit zarten Uebergängen modellirt, Gewandfarben von grosser Harmonie und Kraft, feines Spiel der Atmosphäre zeugen von dem Geschick, womit Pordenone die Grundsätze der bedeutendsten Venezianer zu bethätigen wusste.[11]

Colalto, Schloss.

Zwar nicht von unbestrittener Echtheit, aber in gleicher Weise behandelt sind die Tafeln mit der Verklärung Christi und den Flügelstücken, welche ehemals auf dem Altar der Kapelle, jetzt sich im Schlosse zu Colalto befinden: inmitten der Heiland zwischen den beiden Propheten, im Vordergrund die Apostel, gedrungene kleine Figuren, rechts und links in lebensgrossen Gestalten vier Heilige: Prosdocimus, ein knochiger Kopf in geschweiften, aber scharfen Umrissen gezeichnet und mit kleinen zusammengekniffenen Zügen, strengen und stieren Ausdrucks, Petrus ein breites Gesicht mit tiefen Augenbrauen, altfränkischem an Pellegrino's frühere Zeit erinnernden Typus, Johannes der Täufer jugendlich und wohlgebaut, Hieronymus trocken und hager, beide auf Vorbilder Palma's deutend.[12]

Wenn hier namentlich Pordenone's Fähigkeit zu dramatischer Belebung der Composition und zu goldiger Durchwärmung des voll und flüssig aufgetragenen Fleischtones hervortritt, so erhebt er sich in seinem Altarbilde der Kirche in Susigana, welches als das Meisterstück dieser Periode anzusehen ist, zu noch gediegenerer Verbindung giorgionesker und palmesker Züge mit friaulischem Grundcharakter:

---

[11] Ueber den Zustand dieser Bilderreihe ist Folgendes zu sagen: die Darstellung der Vorhölle ist fast gänzlich zerstört; man kann höchstens noch erkennen, dass sie im Geiste derjenigen Pellegrino's in S. Daniele componirt war. Auf dem Bilde der Verstummung des Zacharias sind an dem Bogen über der Hauptfigur zwei elliptische Stücke des Bewurfes ausgebrochen und das blaue Kleid der Magd in Oel übermalt. Auf der Heimsuchung ist Maria's Schleier entfärbt, Elisabeths Kleid unterhalb übermalt.

[12] Colalto. Hauptbild, Fig. 1/4 lebensgr. Der Mantel des Moses neu, der des Elias abgeschabt. Das rothe Piviale des Prosdocimus erneut, ebenso ein Stück seines Auges und Schlafes, Hand und Mantel des Johannes übermalt.

Susigana, Kirche.

Innerhalb einer von Pfeilern mit reichen Kapitellen und Gesimsen getragenen Ruine, deren offenes Halbkuppeldach sich vom blauen mit weissen Wolken bezogenen Himmel abhebt, sitzt auf einer Erhöhung Maria mit anmuthiger Geberde den nackten Knaben in den Armen haltend, den sie liebevoll betrachtet, indem er, mit der einen Hand an ihrem Schleier, das Köpfchen nach Katharina wendet, einer grossen matronenhaften und etwas schwerfälligen Gestalt; neben ihr steht der ebenfalls plump herkulisch gebildete Täufer, gegenüber rechts die trockene Greisengestalt des Petrus mit einem feisten Jüngling in struppigem Haar zur Seite. Am Fuss des Thrones ein Engelknabe im Zeitkostüm die Violine spielend; auf Zettel am Fusse Maria's bez. „Joan. Ant. Pordenon.“[13]

Kein Bild vielleicht ist in höherem Grade geeignet, Vorzüge und Fehler Pordenone's in seiner ersten Phase deutlicher erkennen zu lassen. Bei weitem das Gelungenste an der gut geordneten Composition ist die sanfte giorgioneske Erscheinung der Hauptfigur; auch in der Vereinigung massiver Formen mit empfindsamer Hand- und Fingergeberde, wie Katharina sie zeigt, liegt etwas durchaus Venezianisches, ein Eindruck, dem auch die überlegte Kostümbehandlung und die genaue Beobachtung der Stoffe und ihres Machwerkes nicht widerspricht. Die Gestalten sind durch tiefere Töne vom lichten Hintergrund losgesetzt, was hier um so kunstvoller erscheint, als die überdies mit bisher unerreichter Breite und Fülle angeordneten Gewänder dieselbe Mannigfaltigkeit der Färbung haben wie die Steine am Nischenbau der Staffage; die Umrisse sind mit einer bei Pordenone ganz besonders bemerkenswerthen Genauigkeit und Durchbildung gezeichnet, die Farbe ohne allzu satten Körper harmonisch, reich und zart verschmolzen. Dazu kommt ungemeine Verschiedenheit im Bau der Gestalten, Sehnigkeit und sinnliche Fülle, phlegmatische und behende Geberde; am auffälligsten beim Christusknaben, dessen zappelnde Hand- und Beinbewegung die Würde des Gegenstandes sehr unpassend stört, wie er überdies für seine Beweglichkeit viel zu klein erscheint.

---

[13] Susigana ist Rittergut der Familie Colalto. Das Altarstück, Holz, Figuren lebensgr., hat durch Feuchtigkeit und Nachbesserung gelitten, der Fleischton ist durch Firnisse und salzige Substanzen verblichen. Der Engel am Thron ist Vorbild desjenigen auf Pellegrino's Altarstück in Cividale gewesen.

Seit seiner Heimkehr und Wiederverheirathung, welche insofern vortheilhaft für ihn war, als seine zweite Frau ihr gesammtes Eigenthum auf den Namen ihres Mannes schreiben liess[14], häuften sich die Bestellungen in erstaunlicher Weise: 1514 lieferte er eine Glorie des heil. Antonius und Heiligenfiguren um eine alte Madonna in S. Antonio zu Conegliano (erstere untergegangen, letztere jetzt im Garten der Casa Manzoni bewahrt), im Herbst darauf malte er in Villanuova bei Pordenone in der Kirche S. Odorico, 1515 die gnadenreiche Jungfrau im Dom seiner Vaterstadt, 1516 schmückte er in Rorai Grande den ganzen Chorraum mit Darstellungen, malte in Travesio einen heil. Christophorus an der Vorderseite der Kirche und in der Loggia des Stadthauses zu Udine eine Madonna mit Kind und Engeln. In den Jahren 1519 und 20 entstanden sodann die Fresken in Treviso, Theile derjenigen im Hauptschiff des Doms zu Cremona und vielleicht auch die Altarbilder zu Torre und Moriago. Er war damals anfänglich nur im Friaul beschäftigt, eine Zeit lang an der Livenza, dann in verschiedenen Ortschaften um Pordenone oder in den Dörfern westlich des Tagliamento; später aber erscholl sein Ruf über das Hügelland der Heimath hinaus bis in die venezianischen Provinzen.

Conegliano. Casa Manz.

Die erstgenannten Fresken in Conegliano (Magdalena und Ubaldus, Augustin und Katharina paarweis unter gewölbtem Portikus stehend)[15] und diejenigen in Villanuova werden, soweit die Ueberbleibsel im Garten Manzoni erkennen lassen, natürliche Weiterbildungen der früher in Colalto ausgeführten gewesen sein;

---

[14] 1513, 4. April, Pordenone: Elizabetta Quagliata lässt ihrem Mann ihr Besitzthum zuschreiben (diese Urkunde auch bei Maniago 330); 19. Mai: Pordenone kauft für 12 Dukaten ein Feld; 3. Aug.: Elisabeth Quagliata bestellt P. zum Sachwalter.

[15] Die Kirche S. Antonio ist zerstört und die Glorie des Heiligen untergegangen (Maniago 78 und 201), die im Garten der Casa Manzoni innerhalb einer Art Nische neben einem älteren Madonnenbilde angebrachten lebensgrossen Heiligenpaare sind sehr schadhaft, das Blau an den Gewändern der Frauen stark abgeblättert, Augustin beschädigt und am Kopfe fleckig (das 4 mal wiederholte T am untern Rande des Fresko's und die Flamme zwischen den Buchstaben ist das Zeichen des Antonius). Die beiden Engel unterhalb der Madonna tragen eine Tafel mit der Inschrift „LVD. SALODIENSIS CAN. REGO. LAT. EX VOTO“ (die Engel übermalt bis auf die Köpfe), am Rande unter der Tafel: „IOANIS ANTONII OPVS . . .“ Die Jahrzahl, jetzt nicht mehr sichtbar gibt Maniago a. a. O. 201 als 1514.

in der Reihe der Heiligen haben wir dieselben Gegensätze wieder, die Pordenone unter fortdauernder Fühlung mit Palma Vecchio vorzuführen liebt; in Villanuova, wo von ausgedehnteren Malereien nur noch die Decke des Chores sichtbar geblieben ist[16], haben wir die herkömmliche Anordnung von Kirchenvätern, Evangelisten und Propheten, welche nur wegen der zunehmenden Leichtigkeit und Sicherheit der Hand und der Befestigung der charakteristischen Stileigenheit Pordenone's bemerkenswerth sind, die sich an ihnen kundgibt. Villanuova.

Gleichzeitig mit diesen Bildern entstand die zweite Reihe der Deckengemälde Pellegrino's in S. Daniele und der Vergleich beider Meister stellt die Ueberlegenheit Pordenone's in jeder Hinsicht ausser Zweifel.

Pordenone erwähnt in seinem eigenhändig verfassten Tagebuch nicht ohne Genugthuung des von ihm „sehr hübsch gemalten" Bildes im Dom seiner Vaterstadt, welches „den mit dem Jesuskinde spielenden Joseph" zum Gegenstand hatte. Die Tafel, der Hauptsache nach eine gnadenreiche Jungfrau, über deren Bestellung durch Francesco di Tetio i. J. 1515 uns auch anderweit Urkunde erhalten ist, befindet sich noch jetzt an ihrem ersten Bestimmungsorte:

Vor einer Landschaft, welche aus blauen Höhenzügen und weiten mit Meierhöfen und Heerden belebten Gründen besteht, durch deren Niederungen ein Giessbach fliesst, steht Maria in ruhiger Haltung und deckt mit ihrem Gewande den Francesco Tetio nebst seiner Gattin und drei Gliedern ihrer Familie (deren Bildnisse zuvor von Pordenone einzeln auf Leinwand gemalt waren); in ihrer Nähe Christophorus mit einem abgehauenen Baumast, den er hoch über seinem Kopfe Pordenone, Dom.

[16] Villanuova, S. Odorico. Eine Reihe von Darstellungen aus dem neuen Testament ist übertüncht worden. Die Einwohner des Ortes machten mit Pordenone (Gio. Antonio pittore) unterm 10. Sept. 1514 vertragsfest, dass er den Chor (cuba) der Kirche S. Odorico für 48 Dukaten malen sollte (s. auch bei Maniago 307). Die Kirchenväter thronen in den Mittelpunkten der 4 Ausschnitte der Wölbung, in den Ecken unter jeder der Figuren je ein Evangelist und ein Prophet. Die Fleischtöne sind verblichen und entfärbt, das Blau durchweg ausgekratzt und die Heiligenscheine verwischt. Die Figuren des Augustin und Ambrosius haben durch Austritt des Salzes gelitten; erneut sind: das Gesicht des Hieronymus, der grüne Mantel Gregors, die blauen Mäntel und rothen Tuniken des Johannes (der auch sonst beschädigt ist) sowie des Lukas, dann der rothe Aermel des Jesaias und das Haar des Markus. An der Façade finden sich noch Spuren eines Christophorus, das Uebrige ist zugetüncht worden (vgl. Maniago 201 u. Ridolfi I, 146).

und tief unten gefasst hat, durch das Gewässer watend und zu dem Christusknaben emporblickend, der auf seiner Schulter sitzt und sich an seinem Haar festhält; gegenüber Joseph mit dem Kinde im Arm.[17]

Der liebenswürdige Ausdruck dieses ovalen Marienkopfes, des anmuthigsten und zartesten, den Pordenone überhaupt geschaffen, erinnert in hohem Grade an die besten venezianischen Meister, sogar an Tizian; Christophorus ist eine der trocken muskulösen Gestalten, die von Lotto und Paris Bordone nachgebildet wurden; der etwas faunische Jesusknabe auf seinem Rücken hat ganz den schelmischen Zug der Kinderfiguren des Correggio und die tändelnde Beschäftigung des heil. Joseph, der mit dem Blick zu dem Beschauer gewendet das Kind herzt, ist den zärtlichsten Geberden abgelauscht, mit denen Mütter ihren Säuglingen eine freundliche Miene abzugewinnen wissen. Auch technisch betrachtet bietet das Bild Vorzügliches. Die flüssigen Lichter und satt aufgetragenen Schatten des Fleisches, an denen man die von halbdurchsichtigen und von gemischten Deckschichten überzogene breite Untermalung wahrnimmt, sind von warmem Tone durchhaucht; unbefriedigend ist nur eine gewisse Rauhheit in den Uebergängen des Carnates und mangelhafte Luftwirkung im Hintergrunde, aber diese Unvollkommenheiten verschwinden fast in der allgemeinen Heiterkeit der Töne. — Aehnlich und von gleicher Wirkung ist auch das

---

[17] Pordenone, Dom, am 1. Altar rechts im Querschiff. Holz, oben rund, Fig. lebensgr., der Himmel ist durch Uebermalungen undurchsichtig geworden, im Hintergrund links an den Häusern sowie vorn am Gewande Maria's einige Stellen abgeblättert. Von den als Vorstudien gemalten Bildnissen ist nur noch eins erhalten (die mittlere der zu 3 unter Maria's Mantel geborgenen Personen rechts, weibl. Brustbild im Alter von etwa 25 Jahren, auf dunklem Grund mit Perlenschnur um den Hals, von warmem Ton und dickem, flüssigem Auftrag); es befindet sich in Casa Montereale in Pordenone, wo sich noch ein zweites befand, das Maniago 61 erwähnt, das aber vor einiger Zeit verkauft worden ist. — Ueber die Entstehung des Votivbildes sprechen folgende Urkunden: 1514, 15. Dec.: Letztwillige Bestimmung des Giov. Francesco Tetio detto Cargnelutti figlio di M° Colao di Piazza, worin er seine Erben verpflichtet, 30—50 Dukaten für ein Altarstück in S. Maria zu Pordenone (für den Altar der gnadenr. Jungfrau) aufzuwenden, welches den oben beschriebenen Gegenstand haben sollte. 1515, 8. Mai, Pordenone: Vertrag zwischen Pordenone und Giov. Franc. di Tetio wegen Ausführung des Altarstückes vor dem nächsten Osterfeste zum Preis von 47 Dukaten (s. Maniago 306. 307). 1515, 15. Juni, Pordenone: Quittung P.'s über 11 Dukaten Anzahlung hierauf. — Eine andere Urkunde aus dieser Zeit, v. 11. Juni 1515 aus Pordenone, enthält Quittung P.'s für eine Zeichnung, welche er von einem in Rechtsfrage stehenden Grundstück gemacht hatte.

flott hingeworfene skizzenhafte Madonnenfresko, welches Pordenone i. J. 1516 in wenigen Sommertagen an der Stadthalle in Udine gemalt hat. Die Verehrung, die das Bild genoss, hatte zur Folge, dass bei dem Umbau dieses Theiles der Loggia im 17. Jahrh. aus dem Stadtsäckel Geld gewährt wurde, um es anderswohin zu setzen und auszubessern. In neuerer Zeit ist es dann durch die Zuthat einer silbernen Krone auf Maria's Kopf entstellt worden. Echt pordenonisch ist namentlich die überaus kunstreiche Haltung der ziemlich männlichen Gestalt des Jesusknaben, sie ist derart verschränkt, dass die Linien von Kopf, Hand und Knie auf Einen Punkt zusammenlaufen, anscheinend um das Geschick und die Findigkeit in der Verkürzung recht augenfällig zu machen.[18] Udine, Stadthaus.

In Rorai Grande, wo von dem ausgedehnten Wandschmuck ein grosser Theil verdorben und übertüncht ist, finden wir eine etwas veränderte Wahl der Gegenstände in den Deckenflächen des Chores. Ueber den in den Ecken der Grundlinie angebrachten Halbfiguren der Evangelisten und Propheten sind in die Mittelstücke der Ausschnitte statt der herkömmlichen Kirchenväter Medaillons eingesetzt; eins davon hat die Spende des Gürtels der Jungfrau an Thomas zum Gegenstande und zeigt unterhalb die Gruppe der Apostel, oben den mit ausgebreiteten Armen über den Rand des Rahmens hinausschwebenden Gottvater, ein zweites die Flucht nach Aegypten ziemlich genau in derselben Fassung wie in Colalto; dann kommt ein zerstreut componirtes Sposalizio und eine ansprechende Darstellung im Tempel.[19] Die Figuren Rorai Gr.

[18] Zahlungen für das Bild sind unterm 18. Sept. 1516 in Udine vermerkt; es besteht jetzt aus zwei Bruchstücken, von denen das eine die Madonna mit dem Kinde, das andere drei Engel mit Musikinstrumenten enthält (die Fläche ist an vielen Stellen bis auf die Grundirung blossgelegt); sie befinden sich jetzt, nachdem das Ganze am 23. Sept. 1642 abgenommen worden war (s. Maniago 312 und 313) unter der Loggia des Stadthauses.

[19] Der Vertrag v. 3. Juni 1516 zwischen der Gemeinde zu Rorai Grande und Pordenone verpflichtete diesen, für 57 Dukaten im Chor und dessen Gewölbe zu malen: die Evangelisten und Kirchenväter nebst der Himmelfahrt Maria's, Scenen aus der Leidensgeschichte und aus der Legende des heil. Laurentius und am Chorbogen die Verkündigung. Die Decke, welche allein übrig ist, hat durchweg durch Feuchtigkeit gelitten und die Farbe ist an allen Eckstücken der Ausschnitte verwischt, das Blau im Hintergrunde der Medaillons und an einigen der Mäntel übermalt, ebenso die rothe Tunika Gottvaters und das Gewand eines der Apostel auf dem Bilde der Gürtelspende, das Sposalizio fast unkenntlich. Die Darstellung zur Passion und zur Laurentiuslegende sind wie die Façaden-

haben wieder die unharmonische Verschiedenheit der Charakteristik; neben Hieronymus, der als mächtige Ehrfurcht, gebietende Gestalt aufgefasst ist, steht Matthäus als ein jugendlicher derbfleischiger Mann, und ebenso schwebt die Behandlungsweise, dreist wie immer, zwischen den weit auseinander liegenden Gegensätzen des Correggio und Pellegrino. Die Massigkeit der Licht- und Schattenflächen und die im Vertrauen auf das helle Durchwirken des Grundes sehr reichliche Verwendung durchsichtiger bunter Töne erklärt sich ohne Zweifel aus der Hast der Ausführung.

Aus den Jahren 1517 und 1518 liegen uns nur Nachrichten ohne kunstgeschichtlichen Werth über Pordenone vor.[20] 1519 ging er auf Einladung eines Edelmannes aus dem Hause Ravagnino nach Treviso. Er sollte für dessen Palast eine Reihe mythologischer Gegenstände malen (Iphigenia in Aulis, Venus und Aeneas, Bacchus, Vulkan und Mars u. a.), wofür er nach der Vollendung den mässigen Preis von 50 Skudi in Anspruch nahm. Der Besteller jedoch fand die Forderung ungebührlich; man einigte sich, das Urtheil Tizian's entscheiden zu lassen; dieser kam aus Venedig und fand die Arbeit so vortrefflich, dass er den Eigenthümer bewog, sich zu beruhigen.[21] Dieses Zusammentreffen von Tizian und Pordenone in Treviso i. J. 1519 machte sich der bischöfliche Vikar Malchiostro zu Nutze, der in der Absicht, seine eben vollendete Kapelle in S. Niccolò ausschmücken zu lassen, die beiden Meister mit der Aufgabe betraute. Die Arbeit wurde in der Art getheilt, dass Tizian es übernahm, das Verkündigungsbild für den Hauptaltar zu liefern, während Pordenone die Decke mit einer Darstellung des von Engeln herabgetragenen Gottvaters und die Wände mit biblischen und anderen Gegenständen zierte. Sowohl das Altarbild wie die Fresken sind erhalten, wenn auch die Wände arg gelitten haben:

Die Malchiostro-Kapelle ist ein Rechteck mit Kuppel und Rund-

---

bilder in Treviso durch Vernachlässigung und Tünchung vernichtet.

[20] 1517, 19. Febr., Pordenone: Urkunde, woraus die Anwesenheit P.'s in Pordenone hervorgeht, 1518, 14. Jan.: P. Schiedsrichter in Udine, 1518, 4. Febr. P. ertheilt dem Ser Bertolo Sabino Vollmacht in Geschäften.

[21] Ridolfi I, 147.

Treviso, S. Niccolò.

nische, durch ein rechts angebrachtes Rundfenster erleuchtet. An den Nischenwangen zur Seite des Altarbildes sind Petrus und Andreas gemalt, oberhalb der heil. Liberale, Schutzpatron von Treviso, in Rittertracht aufgefasst als Retter der von Belagerung bedrohten, im Hintergrunde sichtbaren Stadt, durch deren Gassen er sein Pferd führt; er wird von einem Engel auf die Erscheinung der Mutter Gottes hingewiesen, die mit dem Kinde in rundem Nimbus schwebt; an der Wand links die Anbetung der Könige. der älteste, gerade in der Mitte des Vordergrundes knieend, neigt sich vor der rechts sitzenden Jungfrau, die beiden Genossen ebenfalls auf den Knieen neben ihm mit Reitern und zwei Trossknechten zur Seite, von denen einer einen gestreiften Sack trägt, der andere vom Rücken gesehen mit gewaltigem Kraftaufwand bemüht ist, einen Koffer mit dem Knie zu schliessen oder zu beseitigen, hinter dem Jesusknaben ein ganz bildnissartiger jugendlicher Mann mit langem Haar und geneigtem Kopf, welcher den Joseph vorstellt; in der Lünette darüber die Heimsuchung (beide Frauen knieend); gegenüber rechts zwischen einem wirklichen und einem dazu gemalten Fenster der heil. Georg und in den Ecken unter dem Gesims vier Medaillons mit den Kirchenvätern. Die Wölbung der Decke, welche durch scheinbare Balustrade begrenzt wird, nimmt die Kolossalfigur Gottvaters ein, der zwischen Engeln schwebend den heil. Geist zur Jungfrau herabsendet. In einer Nische der Balustrade eine Büste des Stifters mit der Inschrift: „Brocardus Malchiostrus Parmensis Cañ. Tarvis. Sacratiss. dicatum una cum fornice ceteroque ornata sua impensa fecit. Bern. Rubeo Antist. Tarvis. bene de se merit. tunc Bononiam sapienter ac fortiter prolegato regente. Ann. Dom. MDXIX mens. Oct. F." und auf einem Stein im Bilde der Anbetung der Könige steht:

„BROCCARDI MAL
CANO : TAR :
CVRA ATQVE
SVMPTV
IO. ANS. CORTI
CELLVS . P .
M . D . XX ."[22]

[22] Treviso, S. Niccolò. Die Erhaltung der Fresken ist schlecht; von den 4 Kirchenvätern sind 3 sehr beschädigt und fleckig, einer fast ganz zerstört, auf dem Bilde in der Apsisnische hat der Hintergrund durch Feuchtigkeit sehr gelitten und in der Ecke links ist der Bewurf abgefallen, die Erscheinung der Jungfrau theils verkratzt, theils verwischt, das blaue Gewand des Engels schadhaft; auf der Anbetung des Kindes ist der Fleischton Maria's entfärbt, ihr Mantel bis auf die aschgraue Untermalung verzehrt (Fig. lebensgr.), das Kissen, worauf der Knabe liegt, abgeblättert, der Mittelgrund links und die Stadt rechts kaum kenntlich, die Heimsuchung ebenfalls beschädigt u. s. w. Auf dem Grabmal in der Kapelle steht „Rever. Brocardus Melchiostrus Virgini Deiparae dicavit." Vgl. über die Bilder Ridolfi I, 147, Maniago 79. 204 und 205 und Crico, Lettere 27. 28.

Während der Vereinbarungen über die Dekoration hat Pordenone vermuthlich den Tizian besucht, der schon eine bedeutende Rolle in Venedig spielte und eben damals seine Assunta für die Frari vollendet hatte. Die neuesten Leistungen des grossen Kunstgenossen kennen zu lernen, welcher sich vor Kurzem so günstig über ihn geäussert, musste ihm von Wichtigkeit sein, und wenn auch später heftigste Eifersucht die beiden Männer trennte, bestand doch zu jener Zeit wenn nicht Freundschaft, so doch kameradschaftliche Achtung zwischen ihnen, wie denn Pordenone sich früher lobend über Tizian's Werke ausgesprochen haben soll.[23] In der Malchiostro-Kapelle erscheinen die Nebenbuhler jeder in seiner eigenthümlichen Stärke. Wenn Pordenone in irgend einer Richtung sich mit Glück gegen Tizian hält, so ist es in der Fresko-Technik, und er wird sich hier dieses Vortheils wohl bewusst gewesen sein. Das Unternehmen, die Wölbung einer Kuppel mit einer riesenhaften Figur auszufüllen, deren Füsse und ausgestreckte Arme am Rande der Bildfläche dem Beschauer näher kommen als der Leib, hat etwas Abenteuerliches und erheischte auf alle Fälle die kühnsten Kunstgriffe. Aber Pordenone scheute keine Schwierigkeiten und er bringt nicht nur dies mit erstaunlichem Erfolg zu Stande, sondern es gelingt ihm sogar, den Engeln in der Umgebung Gottvaters, die theils ganz sichtbar, theils halb von Wolken verdeckt in der Luft schweben, trotz ihrer kolossalen Grösse anmuthigen Charakter und lebensvolle Beweglichkeit zu geben. Ausserdem berechnet er die Wirkung des seitwärts einfallenden Tageslichts, indem er seinen Himmelsplan an einer Seite dunkler hält als an der andern und die Gegensätze derart abwägt, dass Licht und Schatten durchweg ins Gleichgewicht kommen, was an einer Stelle durch ebenmässige Vertheilung, an einer andern wieder durch ungleiche erlangt werden musste. Luftwirkung, Weichheit der Modellirung, Freiheit der Abstufungen und goldener Tonschimmer steigern die schwungvolle Bewegung des Ganzen, das in manchem Betracht an Correggio, in anderem und besonders in dem feinen Spiel der von-

[23] vgl. Dolce, Dialogo.

einander losgehenden grauen Wolkenschichten an Tizian und dessen Assunta erinnert. Gottvater selbst ist eine derbe, fast ungeschlachte Erscheinung mit herkulischem Körper und langem Bart, in der dreistesten Weise verkürzt, voller Zeichnungsfehler in den Gliedmaassen, aber bei alledem bewunderungswürdig belebt; auf höchst wirkungsvolle Weise schmiegt sich die rothe Tunika an den Leib, während die breiten Falten des Mantels theils vom Gewölke getragen, theils in der Luft flatternd sich dunkelblau vom lichteren Himmel abheben. — Aehnlicher Kühnheiten bedurfte es auch bei der Darstellung des heil. Liberale, der von dem riesigen Engel geleitet und von den Falten seines orangegelben Mantels umflattert stolz dahinschwebt, während im Hintergrunde, der scharfen Rundung des Nischenraumes zum Trotz, Thurm, Pyramide und Portikusruinen von Treviso auftragen. — In dem Epiphanienbilde verrathen ausser dem ganz unkanonischen Joseph besonders die seltsame Verdrehung der Mariengestalt, die verhältnisswidrige Kleinheit des Jesusknaben, der Stoffschwall an der Kleidung der Könige und die rohe Kraftübung bei den Nebenfiguren die ästhetischen Launen Pordenone's. Bewegung, Leben und realistische Auffassung machen das Bild zwar auch interessant, aber es leidet an einem ähnlichen Fehler wie die Auferweckung des Lazarus in Colalto: der Hauptgegenstand erstickt in der aufdringlichen Breite der Nebensachen. Nicht lange und Paul Veronese machte sich diese Form der Composition des Gegenstandes mit vornehmerem Geschmack zu Nutze, während die Bassano sie bald zum Gemeinplatz herabwürdigten. Die übrigen Fresken der Kapelle sind zwar ebenfalls kühn behandelt, aber offenbar mit geringerem Vermögen. Man hat in ihnen die Hand des Pomponio Amalteo unterscheiden wollen, allein dieser war 1505 geboren, steht also hier ausser Frage.

Pordenone mag in Treviso noch mehr gearbeitet haben als gewöhnlich angenommen wird. Wir zählen ihm auch den todten Christus auf Monte di Pietà zu, ein Bild, das den ungewöhnlichen Beifall, den es als vermeintliches Werk Giorgione's zu allen Zeiten gefunden hat, nicht rechtfertigt, so ungewöhnlich die Leistung immerhin auch sein mag. Die Urheberschaft Pordenone's, die Treviso, M. di Pietà.

schon der allgemeine Charakter desselben nahe legt, wird bekräftigt, wenn man etliche der Engel an der Wölbung der Broccardi-Kapelle mit den dortigen vergleicht und dieselbe Wucht der Glieder, dieselbe Bewegung und ebenso nachlässige Zeichnug wiederfindet.[24]

Bei seiner ausserordentlichen Geschmeidigkeit wird Pordenone ohne Zweifel grosses Verlangen gehabt haben, die Leistungen anderer Künstler in Nord-Italien zu beobachten. Er hatte Gelegenheit gefunden, an Werken Tizian's einen Reichthum der Farbengebung und Feinheiten der Auffassung zu bewundern, denen er selbst von Haus aus sehr fern stand, und welchen Eindruck sie auf ihn machten bewies der Umstand, dass er von ihnen lernte. Im Februar 1520 kehrte er zwar nach Friaul heim, aber es litt ihn nicht lange dort; Ehrgeiz und Wanderlust trieben ihn aufs neue von dannen. Diesmal nach Mantua, wohin ihn der edle Paris von Ceresana berufen hatte, um sich seine Wohnung, den sogen. „Palazzo del diavolo“ von ihm schmücken zu lassen. Diesen Beinamen hatte das Gebäude infolge seines hastigen Aufbaues erhalten; die Sage ging, der Teufel mit seinen Gehilfen habe es in einer einzigen Nacht vollendet. Die Eilfertigkeit, womit Pordenone nun die Stirnseite mit einer Darstellung des Parnasses und anderen heidnischen Gegenständen bemalte, war geeignet, den Aberglauben von der unheimlichen Bewandtniss dieses Schlosses zu unterstützen. Am Hofe der Gonzaga, wo damals die Costa und Bonsignori beschäftigt waren und man das Augenmerk bereits auf Giulio Romano zu richten begann, scheint die etwas renommistisch angelegte Kunst des Friaulers keinen Anklang gefunden zu haben, und Pordenone seinerseits strebte schwerlich nach höfischer Gunst, die seinem unabhängigen Sinn wenig zusagen mochte. Für ihn war das wichtigste in Mantua, dass er die Werke des Mantegna kennen lernte. Der Ruf, den er gleichwohl dort erlangte, hatte die Berufung nach Cremona zur Folge, und hier sehen wir sofort, welche Früchte sein Studium Mantegna's trug.[25]

[24] vgl. über das Bild oben S. 187 ff.

[25] vgl. Vasari IX, 34, Ridolfi I, 160 und Maniago 80. 209 und 320.

Nach dem Kontrakte, welcher am 20. Aug. 1520 zwischen Pordenone und den Massari des Domes in Cremona abgeschlossen wurde, hatte er ausser einem Bilde innen über dem Portal die Dekoration des Hauptschiffes, die wenige Jahre zuvor von Boccaccino begonnen, dann von Altobello, Giovanni Francesco Bembo und Romanino fortgesetzt worden war, zu vollenden. Es standen noch drei Blenden nahe dem Portale leer und Pordenone lieferte streng vertragsgemäss am 9. Okt. dieses Jahres zuerst das Bild der Ueberantwortung Christi an die Juden durch Pilatus, darauf die Kreuzschleppung, die Vorbereitungen in Golgatha und endlich die Kreuzigung selbst im September darauf. Bezeichnend für seine Schlagfertigkeit ist, dass er trotz der Verpflichtung, die Kartons vorher zur Genehmigung vorzulegen, dennoch die erste Frist von 6 Wochen zur Ausführung innehielt. Die Besteller waren sehr vorsichtig gewesen; sie hatten die Fortdauer der Arbeit von der ersten Probe abhängig gemacht und dabei ausdrücklich bedungen, die Bilder dürften denen am Palast Ceresana in Mantua nicht nachstehen. Um so vollständiger war Pordenone's Erfolg. Er war kaum ans Werk gegangen, da erscholl sein Lob bereits aus aller Munde. Derartiges hatte man in Cremona noch nicht gesehen; die Künstlerschaft des Ortes legte sich flugs darauf ihn nachzuahmen.[26] Die Fresken, schon vom Alter stark mit genommen, sind vollends durch Nachhilfen arg verdorben: beschädigt an einer Stelle die verblasste Farbe den Eindruck, so thut es an anderer die Auffrischung der Umrisse. Bei alledem macht sich das erste Bild (Pilatus wie er sich die Hände wäscht, dabei ein Hoherpriester hohnlächelnd auf den Heiland deutend, der dem Pöbel überliefert wird) noch immer als eine der bedeutendsten Erfindungen des Meisters geltend. Auch hier fehlt es nicht an Zügen, die (wie der Vorgang der Zurücktreibung des andrängenden Volkes durch den berittenen Hauptmann) den Mangel an Geschlossenheit der Anordnung verrathen, der bei Pordenone so häufig auffällt. Sein unbarmherziger Realismus und die Vorliebe für das Gewaltsame spricht andrerseits namentlich aus Mo-

Cremona, Dom.

[26] s. den Vertrag der Domverwaltung mit P. bei Maniago 318—322 und vgl. Calvi, Notizie II, 93. 94.

tiven wie der auf dem Wege nach Golgatha strauchelnden Maria oder dem Henker, der den Heiland peitscht; ergreifend, aber abstossend ist die Handlung des Schergen, der Christi Fessel löst, um die Hand am Kreuzbalken festzunageln, und die wüste Rohheit, mit welcher sich die Soldaten, von denen einige sogar die Messer gezückt haben, um die Kleider streiten. Die drei Todesgenossen sind in Verkürzungen gezeichnet, die selbst für Pordenone kühn erscheinen und schon an Tintoretto's erstaunliche Wagnisse streifen. Die Composition der Kreuzigung beruht im wesentlichen noch auf altfriaulischen Vorbildern, nur dass sie mit grösserem Kunstvermögen und mit höherer dramatischer Kraft behandelt ist; männlicher, lebendiger und grossartiger als bei Pellegrino, und vermöge der Nachwirkung giorgionesker Grundsätze bedeutender als irgend eine vergleichbare Leistung Romanino's. In Einzelheiten wie z. B. der Frauengruppe mit der ohnmächtigen Maria erinnert das Bild an die Lionardesken und an Soddoma.[27]

Im Herbst 1521 finden wir Pordenone in Geschäften in seiner Heimath, im Frühjahr darauf malte er Altarbild und Kirchenfahne für die Gemeinde von Valerio di Valle, etwas später den Schmuck des Palastes Tinghi in Udine, wo noch die von Neptun und einer Nymphe im Wasser getragene korinthische Säule mit dem Kardi-
Udine. Pal. Tinghi. nalshut darüber zu sehen ist, die man, wie Vasari berichtet, für eine Anspielung auf Pompeo Colonna, den Freund des Hauses hielt. Von den andern phantastischen Dekorationen, die sich dort befanden, ist nicht mehr viel übrig; der Palazzo Tinghi dient jetzt als Wirthshaus.[28]

[27] Ausser den beschriebenen Bildern sind von Pordenone auch die 6 Propheten-Medaillons in den Zwickeln unter den Blenden. Die Gemälde sind durchweg schadhaft, besonders die Himmelspläne, welche nur noch die rothe Untermalung zeigen; die Umrisse sind zum grossen Theile erneut und die Bildflächen selbst ausgedehnt übermalt worden, wahrscheinlich bei Gelegenheit der von Zaist, Pitt. Cremonese I, 26 erwähnten grossen Abputzung und Auffrischung im Dom im J. 1747. Die Kreuzigung hat namentlich stark gelitten. Die Figuren sind alle weit über lebensgross. Vgl. auch Calvi, Nat. II, 93. 94.

[28] Jetzt Contrada S. Maria Maddalena N. 1849; durch Ausbrechen dreier Fenster an der Stirnseite hat der malerische Schmuck sehr gelitten. Ausser dem genannten sind noch Pan, Minerva, Spiele von Kindern und Ungeheuern, Friese mit Opfern und einige andere mythologische Gegenstände bemerkbar; die

Bei einem zweiten Aufenthalte in Cremona bis Ende December 1522 malte Pordenone ein umfangreiches Bild der Kreuzabnahme an der Wand rechts vom Eingange im Dom und ein Altarstück für die Kapelle der Schizzi; jenes mit den neun schwerfälligen Kolossal-Figuren und ihren gewaltsamen und athletischen Geberden und mit dem auf Mantegna's Einfluss zurückdeutenden steilverkürzten Christuskörper ein echtes Musterstück seines damaligen Stiles und in demselben Maasse geeignet, zum Vorbilde für Rubens zu dienen; das andere eine seiner gewöhnlichen derbgesunden Marien zwischen Dominikus und Paulus, von musicirenden Engelknaben und dem knieenden Stifter begleitet, der an die würdevollen Erscheinungen auf Tizian's Madonna des Hauses Pesaro erinnert.[29] Aber inmitten der beiden Pole, denen er nachstrebt, erreicht Pordenone weder die zeichnerische Vollendung des Paduaners noch die Farbenkraft des Venezianers; nur die Freiheit der Hand und der unerschrockene Formenwurf erhebt ihn über das Gewöhnliche. Cremona, Dom.

Die Nähe von Correggio und von Parma wird den ohnehin wanderlustigen Friauler während seines fast zweijährigen Aufenthaltes in Cremona gewiss gelockt haben, Allegri's gepriesene Meisterwerke aufzusuchen, ja es ist sogar wahrscheinlich, dass er weiter bis nach Florenz ging, um sich mit eigenen Augen von

Malereien im Innern des Hauses, Kinderfiguren mit Landschaft auf Goldgrund, sind späteren Ursprungs und unbedeutend. Vasari lobt die Dekoration IX, 33. Vgl. Ridolfi I, 151, welcher angibt, etliche der Sachen seien von Odoardo Fialetti gestochen, und Maniago 72. 198. 199. und 313. — Urkundlich wissen wir aus dieser Zeit Folgendes: 1522, 24. Febr., Pordenone: Vertrag zwischen P. und den Vertretern der Dorfschaft Valerio di Valle über Herstellung eines Gonfalon mit dem von Engeln gehaltenen todten Christus für den Preis von 12 Dukaten, wovon die Hälfte in Weizen zu bezahlen war. 14. April: Vertrag zwischen P. und dem Kämmerer der Kirche SS. Giacomo e Filippo di Strada über ein Altarbild; 5. Juni: P. gibt dem Maler Girolamo Rorario Vollmacht.

[29] Cremona, 30. Dec. 1522: Zahlung an P. für die Kreuzabnahme, vgl. Maniago 322—324. Das Bild hat ebenso gelitten wie die übrigen, das Altarstück ist gleichfalls beschunden und fleckig, der blaue Mantel Maria's abgekratzt, Fig. über lebensgross, in der Lünette darüber eine scheinbare Nische mit dem Opfer Isaak's. Das Altarbild, Holz, Fig. lebensgross, von Vasari XI, 252 mit Recht belobt, ist durch Wachsflecken entstellt und durch Abreibung und Uebermalung beschädigt. — Von den Fresken, welche der Anon. des Morelli S. 35 dem Pordenone in dem Refektorium der Minoriten (S. Agostino) in Cremona zuweist, ist uns nichts bekannt geworden.

den Wunderthaten der Michelangelo, Rafael und Andrea del Sarto zu überzeugen. Als er im Sommer 1524 nach dem Norden zurückkehrte und in der Nähe des Schlosses Spilimberg arbeitete[30], entstand eine Reihe umfangreicher Leinwandbilder in Tempera für die Orgel S. Maria daselbst, aus denen unverkennbare Nachwirkung correggiesken und michelangelesken Stiles spricht. Aber es ist nicht eine erhöhte Kühnheit der Verkürzungen, der Handlung oder der Perspektive, was die Einwirkung der Meister des mittleren Italiens verräth, sondern die ungewöhnliche Grossartigkeit und Charakterkraft der Auffassung: die Darstellung der Himmelfahrt, auf welcher Maria aus dem Flur einer langen Säulenhalle emporschwebt und die Apostel in ausserordentlich mannigfaltigen Stellungen das Grab umstehen, erinnert an del Sarto und Pontormo; auf dem Bilde der Bestrafung des Simon Magus, der kopflings hoch herabstürzt, scheint die Petrusfigur im Vordergrunde links aus Tizian's Assunta entlehnt; und auch wo Pordenone hier aus eigenen Mitteln schafft, leistet er Vorzügliches: auf der Bekehrung des Paulus hat er das Pferd, das wie vom Donner gerührt seinen schreckgelähmten Reiter abwirft, ganz von vorn gezeichnet, sodass es mit einem Vorderfusse aus dem Bilde greift. Die Umrisse der Figuren wie der Gewänder haben überraschenden Schwung, der bei allen Bildern tief gelegte Verschwindungspunkt ist ihrem hohen Standorte trefflich angepasst.[31]

Spilimberg. S. Maria.

Pordenone's Thätigkeit nahm jetzt gewaltigen Umfang an. Ehe er Spilimberg verliess lieferte er ein Altarbild und 5 kleine Tafeln aus dem Leben der Jungfrau zum weitern Schmuck des Orgelgehäuses in S. Maria sowie einige Fresken im Schloss[32]; im

Spilimberg.

---

[30] Ueber P.'s An- und Abwesenheit sprechen folgende Urkunden: 1523, 8. Mai: P. kauft Land für 80 Dukaten; 1523, August — December: Elisabetta, P.'s Frau, kauft Landbesitz während ihr Mann auswärts ist.

[31] Ueber P.'s Aufenthalt in Spilimberg während des Sommers 1524 s. Maniago 308. Die Orgelbilder sind in schlechter Beschaffenheit. Auf der Himmelfahrt ist der Hintergrund und der Himmel, das blaue Kleid Maria's und der lackfarbige Mantel eines der Apostel im Vordergrunde entfärbt; auf dem Fall des Simon ist das Gewand des Petrus zerstört, Himmel und Architektur durch Uebermalung verdorben; der Glanzhimmel auf dem Bilde der Bekehrung des Paulus derart übermalt, dass die Lanzen der Soldaten im Mittelgrunde mit zugedeckt sind; das Roth ist überall erneut, ebenso das Bein des Paulus.

[32] Die 5 kleinen Bilder, jetzt in der Sakristei der Kirche, enthalten: 1) die

Frühjahr 1525 malte er die Stirnseite der Kirche zu Valeriano, im Sommer den Chor in S. Pietro zu Travesio und bald darauf die Heiligengestalten an Pfeilern im Dom und ein Altarbild für S. Gottardo in Pordenone; es folgten im Jahre 1526 Fresken an einer Kapelle in Blessano und ein Madonnenbild mit Heiligen für die Pfarrkirche zu Varmo, 1527 eine Geburt Christi und andere biblische Gegenstände in den Kirchen zu Valeriano und Pinzano, der Orgelschmuck und ein Verkündigungsbild in S. Pietro Martire zu Udine, endlich, jedoch der Zeit nach nicht genau bestimmbar, die Fresken in der Pfarrkirche zu Casarsa und an den Aussenwänden von S. Martino zu Valvasone.

Die Fresken in Valeriano, von denen Reste eines Madonnenbildes und einer Anbetung der Könige sowie mehrerer einzelnen Heiligen noch erkennbar sind[33], stehen an Ausdehnung und Bedeutsamkeit hinter denjenigen in Travesio weit zurück. Dort hatte Pordenone bereits i. J. 1517 die Vorderseite ausgemalt; jetzt nahm er Wände und Decken des Chorraums in Angriff und beendigte die Arbeit sieben Jahre später durch Ausmalung des Bogens. Er hatte hier mit ähnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen wie in der Broccardi-Kapelle in Treviso, nur waren sie durch die Valeriano.

Geburt Maria's (sehr schadhaft), 2) Sposalizio (nur einige Köpfe erhalten), 3) Anbetung der Könige (zerstört bis auf Maria mit d. K., den alten König und Bruchstücke anderer Fig.), 4) Flucht nach Aegypten (zerstört), 5) Christus als Knabe im Tempel (zerstört). Sonst findet sich in der Kirche Nichts mehr von Pordenone; er soll jedoch nicht nur im Schloss, sondern auch an einigen Thoren (Markusbilder) und in einem Privathause gemalt haben, auch eine Madonna zw. Rochus und Sebastian wird erwähnt. Vgl. Vasari IX, 34, Ridolfi I, 152, Maniago 67. 194. 195. 308. Letztere ist verloren; oberhalb eines Thores am Schlosse in Spilimberg befindet sich noch ein Kopf, und die Façade, zu welcher das Thor gehört, ist mit Fresken gefüllt, aber wir haben schon oben erwähnt (s. unter Dario von Treviso B. V, 349), dass sie älteren Ursprungs sind.]

[33] Valeriano. Die Vorderseite ist Giebel mit Ueberbleibseln eines Kinderfrieses, im Mittelpunkt zwei Engel eine Krone haltend (Theile des Madonnenbildes), die Anbetung der Könige links davon; in der Nische über dem Portal Reste eines Ecce homo, links vom Portal Joh. der Täufer zwischen Florian (Obertheil erhalten) und Stephan (fast unkenntlich), rechts eine kolossale Christophorus-Figur, welche durch langen senkrechten Sprung und durch Abkratzung entstellt ist. Pordenone's Vertrag über die Façadenmalereien vom 1. Okt. 1524 bei Maniago 309, die Fresken selbst fallen vermuthlich in das Frühjahr 1525, da P. den ganzen Winter hindurch sich zu Haus aufgehalten zu haben scheint, wie aus Urkunden vom 2. Nov. 1524, 1. Febr. und 3. Mai 1525 hervorgeht, laut denen er in Pordenone Landstücke kaufte.

Mannigfaltigkeit der Eintheilungen und die Ausdehnung der Flächen noch gesteigert:

Travesio. Der Chor ist Achteck mit Spitzbogenfenster und sieben Feldern nebst gewölbten Lünetten, welche der Decke ein kuppelartiges Ansehen geben; links und rechts enthalten zwei Doppelfelder die Bekehrung des Paulus und die Anbetung der Könige, drei einzelne zwischen ihnen das letzte Abendmahl (Kopf Christi zerstört), die Beweinung Christi (fast verlöscht) und das Martyrium des Paulus; in den sieben Lünetten sind dargestellt: 1) der Sturz des Simon Magus (fast zerstört), 2) Petrus vor dem Richter (der Bewurf rechts zerstört), 3) Petrus vom Engel besucht, 4) seine Begegnung mit Christus (linke Seite beschädigt), 5) seine Verurtheilung, 6) Bestattung, 7) Auferweckung der Tabitha (? beide letztere verwischt); ferner in den Medaillons der Zwickel 1) Moses auf Sinai, 2) Opferung Isaak's, 3) David mit dem Haupte Goliath's, 4) Jonas, 5) Loth's Weib in die Salzsäule verwandelt, 6) Judith und Holofernes, 7) Simson und Delila (?), sämmtlich auf Mosaikgrund mit Blattornamenten, Vögeln, Vierfüsslern und Kinderfiguren geschmückt, die Hängebögen auf geschickte Weise mit Engelfiguren besetzt, welche die Wolken der Gloria mit tragen helfen. Inmitten dieser und zugleich in der Mitte der Wölbung steht Christus nackt, nur an der Hüfte vom herumschlagenden Zipfel des Mantels bedeckt, auf Gewölk, mit der einen Hand das Kreuz haltend, mit der andern nach dem höheren Himmelsraum deutend, wo Gottvater sichtbar ist wie er mit vorgeneigtem Kopf und ausgestreckten Armen den heiligen Geist herabsendet. In niedrigerer Sphäre um den Heiland her sind Prophetengruppen angebracht, welchen Engel von oben Musik ertönen lassen; zu ihnen schwebt Petrus in betender Haltung empor.[31]

Mit einer an Vermessenheit grenzenden Zuversicht und Sorglosigkeit handhabt Pordenone seine Aufgabe in der nun feststehenden gewaltsamen Formensprache, aber er erreicht durch aussergewöhnlich glückliche Vertheilung, kräftige Sammlung des Lichtes auf den drei Hauptfiguren, durch geschickte Einfügung

[31] Travesio (vgl. die Urkunde v. 7. Jan. 1526 über Zahlung von 112 Dukaten an Pordenone bei Maniago 316). Von den Wandbildern ist die Bekehrung des Paulus fast zerstört, auf der Anbetung ist ein Stück in der Mitte abgesprungen, das Uebrige blättert los, vom Martyrium des Paulus sieht man nur noch den Heiligen und seinen Henker; die Figuren der Seitenfelder sind lebensgr., die der Lünetten halb so gross. Der Himmelsplan des Gewölbes ist entfärbt und verdüstert, ebenso der Engelchor links, die Stirn des Propheten rechts ist leer, die Wolken unter der Glorie verschunden, das Ganze überhaupt, dessen treffliche Erhaltung Maniago noch vor 50 Jahren bewunderte, jetzt durch Feuchtigkeit und Austritt des Salzes beschädigt.

von Wolkenschatten auf einigen der Propheten und durch meisterhafte Abtönung des Wolkengrau und der Gewandfarben grossartige Wirkung; der Fleischton strahlt aus der reich gestimmten Fülle des Grundes in reizvoller Lichtheit und einer duftigen Wärme hervor, die des Correggio würdig ist.

Es scheint, als habe der Künstler nunmehr das Bedürfniss gefühlt, die ins Riesige ausschweifende Neigung einigermaassen zu bändigen. Dafür spricht die Haltung der jetzt im Stadthause zu Pordenone aufbewahrten Glorie des heil. Gotthard, wo neben der majestätischen Hauptgestalt die ungewöhnliche Einfachheit der Seitenfiguren Sebastian und Rochus auffällt.[35] Ein zweites Beispiel ist die wahrscheinlich um dieselbe Zeit für ein Glied der Familie Ottobon in Pordenone gemalte gnadenreiche Jungfrau, ein Bild, welches Canova zugleich mit einer ziemlich genauen Wiederholung in Gestalt eines Gonfalon in Rom kaufte. Beide Exemplare wurden in seine Kapelle nach Possagno in der trevisanischen Mark versetzt, das erste jedoch vor nicht langer Zeit an die Akad. in Venedig vertauscht:

Pordenone, Stadthaus.

Possagno.

Maria auf einem Piedestal, ihr Mantel von Engeln gehalten, zu ihrer Seite zwei Heilige, der Beato Simon Stock und Beato Angelo in Mönchstracht; in einer Gallerie, welche vor dem Piedestal angebracht ist, aber tiefer liegt als der Vordergrund, ein Mönch halb sichtbar im Gebet emporblickend und sieben Angehörige der Familie Ottobon knieend und stehend, im Vordergrund die Häupter des Hauses.[36]

Venedig, Akademie.

Hier sind die Figuren merkwürdig frei von Uebertreibungen

[35] 1525, 13. Okt., Pordenone: Vertrag zwischen der Brüderschaft von S. Gottardo, S. Sebastiano e S. Rocco (Kapuzinern) und P. wegen Lieferung eines Altarbildes für den Hochaltar der Kirche S. Gottardo (jetzt abgetragen) welche auf Leinwand gemalt sein und die genannten drei Heiligen nebst 3 Scenen aus ihrer Legende in einer Predelle enthalten sollte, die jetzt nicht mehr vorhanden ist; der Preis war auf 70 Dukaten vereinbart. Die Fig. sind lebensgross, Sebastian sehr beschädigt und die Decke des Portikus, unter welcher die Figuren stehen, übermalt, am Fusse des Thrones 2 spielende Engelknaben. Mehrere Fresken in S. Gottardo gingen beim Brand der Kirche zu Grunde, s. Maniago 61.

[36] Venedig, Akad. N. 486, Leinwand, h. 2,85, br. 3,00, gestochen bei Zanotto, Pinac. dell' acad. Ven., wo der Text zu vergleichen ist. Das Bild ist sehr beschädigt. Das Gegenstück in Possagno ist Kirchenfahne, es hat nur 2 knieende Heilige, Leinw., Fig. lebensgross, sehr schadhaft und nachgebessert; auf der Rückseite zwei stehende Heilige (jetzt infolge von Uebermalung kaum mehr als Werk Pordenone's zu erkennen).

in Haltung und Verhältnissen, und dasselbe gilt von den beiden Pilaster-Heiligen im Dom zu Pordenone, die sich durch sehr reine Umrisse und richtige Durchführung auszeichnen: Erasmus, eine schlanke meisterhaft nach der Natur gezeichnete Gestalt, mit schmerzlichem Ausdruck an dem Rand der Nische lehnend, die eine Hand am Kopfe, die andere hinter dem Rücken, seine schreckliche Todesmarter ohne Aufdringlichkeit durch eine Winde am Boden angedeutet; Rochus — nach der Bemerkung in einem uns erhaltenen Bruchstücke vom Tagebuch des Künstlers dessen Selbstbildniss[37] — ein Mann mit sprechendem Mund und Auge, gut gebildeter Nase und langem in der Mitte gescheiteltem Haar, der sehr im Gegensatz zum Kunstcharakter Pordenone's freundlichen und gewinnenden Eindruck macht, und dem man die Leidenschaft und Schlagfertigkeit, die sonst von ihm gemeldet wird, nicht ansieht. Das andere sogen. Portrait Pordenone's in den Uffizien, das freilich arg überschmiert ist, kommt dieser Erscheinung wenigstens sehr nahe.[38]

Pordenone, Dom.

Florenz, Uffizien.

Ueberblickt man die Fresken und Staffeleibilder Pordenone's aus den Jahren 1524—27 im Ganzen, so fehlt zwar keinem dieser Werke der Stempel der bestimmten Stilphase des Meisters, aber

[37] Die Pilasterfiguren sind lebensgr., Rochus an der linken Hand und dem Aermel beschädigt, Erasmus durch Schmutz und Flecken entstellt. Unter der Figur die Aufschrift „S. ERASMVS EPS. IOES ANTONIVS.“ Maniago 62, 187 fügt noch die Jahrzahl 1525 hinzu, welche jetzt nicht mehr sichtbar ist. In den Zwickeln der Nische sind Medaillons mit Profilköpfen angebracht und in der Ecke der Nische links eine Mitra; die Stufe, auf welche Rochus den rechten Fuss setzt, trägt eine Inschrift späteren Ursprungs, die mit dem Nagel in das Fresko eingekratzt ist: „M° Luis fiol de M° Zuan Lonardo da Pezana (?) a fat fare p sua devocione 1523 die duo decimo mēsis novembris fuit . . . (?) Magna . . . (?) copia. Adio oportuit nos a dorno fra . . . et . . .“, was Maniago auf den Streit zw. P. und seinem Bruder beziehend folgendermaassen liest: „1523 die XII m. Novembris ne tam magna necq copia . . . oportuit nos e domo fratris exire ne pondere premeremur. Joannes faciebat.“ Aber wir werden sehen, dass Pord. erst i. J. 1533 sich genöthigt sah, mit seiner Frau das väterliche Haus zu verlassen. Das Datum 1523 hat nicht viel Wichtigkeit, wenn auch die beiden Figuren zu verschiedenen Zeiten gemalt sein mögen. Nebenbei bemerken wir, dass Maniago jene Inschrift irrthümlich unter dem Erasmus angibt.

[38] Dass der Rochus P.'s eigenes Bildniss ist, geht aus den bei Maniago 62 mitgetheilten Tagebuchnotizen hervor; das Bild der Uffizien in Florenz N. 373 ist lebensgr. Brustbild mit gilblicher Mütze, die eine Hand, welche auf der Brüstung liegt, ist ganz neu, das Uebrige mehr oder minder aufgefrischt. Pordenone's cholerisches Naturell charakterisirt Boschini, Carta del navegar S. 207:

„Le to' bravure fu da homo da ben;
Che infin el to' penel giera la spada.“

es bietet auch keins eine irgend ausgeprägte Neuheit dar; mehr oder minder schadhaft wie sie sind, geben sie weder Nachlass der Kraft noch etwa einen Unterschied in der künstlerischen Absicht zu erkennen, vielmehr herrscht in allen derselbe geistige und technische Aufwand, gleichviel ob sie für abgelegene Dorfschaften oder für volkreiche Orte bestimmt waren.

Dies gilt nun ferner sowohl von den Ueberbleibseln des Wandgemäldes der Flucht nach Aegypten an einem ehemals religiösen Zwecken gewidmeten Hause in Blessano[39], wie von dem grossen Blessano. monumentalen Altarstück in der Pfarrkirche zu Varmo[40], den Varmo. Fresken über dem Altar in der Hospitalk. S. Maria zu Valeriano[41] Valeriano.

[39] Der Engel führt den Esel und der hinter dem Thiere stehende Joseph hält das Kind, welches auf Maria's Schoosse sitzend segnet; rechts und links bemerkt man noch Köpfe, welche zu zwei jetzt zerstörten Gruppen von Brüderschaftsgenossen gehört haben, der Engel ist halb zerstört, Maria's Mantel theils verdunkelt, theils verlöscht; die Jahrzahl „MDXXVI" ist nur sehr schwierig zu lesen.

[40] Ueber das Gemälde in Varmo haben wir eine Urkunde vom 5. April 1526, worin die Vertreter dieser Gemeinde mit P. übereinkommen, er sollte „palam partim in pictura partim in sculptura" für 300 Dukaten liefern (s. Maniago 314. 315). Das Bild ist auf Leinwand gemalt, sehr reich verziert und enthält lebensgrosse Figuren: im Mittelfelde Maria thronend mit dem aufrecht auf ihrem Knie stehenden Knaben unter einem Thorweg, zu Füssen 3 Engel z. Th. mit Musikinstrumenten (das Bild ist mit ätzenden Mitteln gereinigt und übermalt), links der heilige Laurentius mit dem Rost und Jakobus (verrieben und fleckig), rechts Antonius Abbas und der Erzengel Michael mit der Seelenwaage, den Teufel niedertretend (in gleicher Beschaffenheit wie die übrigen Theile); das Ganze in reichem hölzernen Altarrahmen, oberhalb Gottvater und in den Seitenvoluten die Verkündigungsfiguren, in der Staffel ein Flachrelief des von Engeln gehaltenen Christus. Das Bild muss ehedem ein sehr tüchtiges Werk gewesen sein mit Figuren in dem derben Charakter der damaligen Stilphase Pordenone's; eine Copie davon befindet sich in der Sammlung Colloredo Mainardi zu Goritz.

[41] Unterm 30. Juni 1527 quittirte P. über Empfang von 53 Lire für Rechnung seiner Malerei über dem Altar der Hospitalkirche S. Maria daselbst (s. Maniago 309). Sie stellt die Geburt Christi in lebensgr. Figuren dar, umgeben von den Heil. Antonius und Florian, und die Flucht nach Aegypten, letztere in $^1/_3$ lebensgr. Fig., beides in hastiger und ziemlich nachlässiger Ausführung. Aus derselben Zeit rühren Fresken in der Kirche zu Pinzano: Der heil. Sebastian umgeben von Nikolaus und Michael, (Wiederholung des Altarstückes in Varmo) und ein knieender Stifter, Stephanus und Rochus; auf den gemalten Pilastern und auf dem Bogen Florian, Lucia (Halbfig.), Urban und Apollonia; alle diese Figuren unterhalb zerstört, die Schatten des Sebastian verblichen, der Himmel im Ton verändert, der Kopf des Stephanus und die Augen der Apollonia beschädigt. In derselben Kirche an der Wand rechts vom Portal befindet sich eine gnadenreiche Jungfrau mit den Stiftern unter dem Mantel (welcher abgekratzt ist) in Fresko, Fig. lebensgr., ebenfalls in dem Stile Pordenone's wie ihn die Jahre 1525 und 26 aufweisen. Entsprechend ist endlich auch eine Madonna an der Stirnseite eines jetzt als Mühle verwendeten Gebäudes in der

Udine. Dom. oder dem Orgelschmuck im Dom zu Udine, bei welchem er den Pellegrino ausstach.[42]

Casarsa. Pfarrkirche. Höhere Bedeutung kommt jedoch den Malereien in der Pfarrkirche von Casarsa zu. Hier malte er im Chorraum Darstellungen zur Legende der Findung des wahren Kreuzes, in den Ausschnitten der Decke Figuren der Kirchenväter, der Evangelisten und Propheten und in den Bogenzwickeln und Pfeilern die herkömmlichen Heiligengestalten. Aber die Fresken mussten schon einige fünfzig Jahre nach ihrer Entstehung aufgefrischt werden und infolge dieser wahrscheinlich durch Pomponio Amalteo vorgenommenen Ueberarbeitung sind sie bis auf die Deckenstücke ihres ursprünglichen Charakters entkleidet. Das Auffälligste an diesen streng-ernsten Darstellungen ist, dass sie in einer Mässigung und Einfachheit gehalten sind, welche sie mehr als irgend andere Erzeugnisse Pordenone's dem Stile Fra Bartolommeo's und den Rafaelesken nähert. Der aus dem Himmel auf Christus und seine Glorie herabschauende edel gebildete Gottvater athmet in Gestalt und Ausdruck eine Würde und Ruhe, welche den gleichen Figuren in Treviso und Travesio durchaus abgeht; die Derbheiten und Uebertreibungen sind sehr gemildert, die Engel, von denen etliche in Kindergestalten als Träger der wallenden Wolken, andere als Choristen zur Seite angebracht sind, zeichnen sich durch ungewohnte Mannigfaltigkeit und Anmuth aus. Bei den jugendlichen Figuren, wie dem Matthäus, der mit Hieronymus ver-

---

Nachbarschaft von Valeriano, ein Fresko, an dessen Rand sich das Wappen der Familie Savorgnano befindet.

[42] In der Rathssitzung v. 30. März 1527 wurde beschlossen, dem P. an Stelle des infolge Unwetters am Erscheinen verhinderten Pellegrino die Ausmalung des Orgelsockels im Dom zu übergeben und am 5. Jan. 1528 Zahlung geleistet (s. Maniago 311. 312 und oben unter Pellegrino). Es sind 7 Temperabilder: 2 davon, die Heil. Hermagoras und Fortunato zu Grabe getragen und Hermagoras die Taufe vollziehend, jetzt infolge von Uebermalungen in sehr üblem Zustande in der Sakristei des Domes, die übrigen im Orgelhause; die Compositionen gut, lebendig und frei behandelt, aber sämmtlich verstümmelt. In S. Pietro findet sich die Verkündigung, aber so übermalt, dass P.'s Hand kaum mehr erkennbar ist, die dazu gehörige Lünette mit Gottvater, sehr fleckig und schmutzig, jetzt im Chor daselbst (s. Vasari IX, 33). Urkundlich erfahren wir aus der Zeit der Entstehung dieser Bilder Folgendes: 1526, 31. März, Pordenone: Ankauf eines Feldes in Aviano durch P.; 1526, 15. Dec.: Pordenone als Schiedsrichter zwischen Giov. Martini und den Rechtsbeiständen der Pfarrkirche zu Mortigliano bei Abschätzung eines von Giovanni gelieferten Altarschnitzwerkes in Eichenholz.

eint auf dem Gewölke sitzt, ist die Schwülstigkeit geschickt vermieden, die empfindsame Neigung der Köpfe und ihr weicher Blick streifen an Correggio. Selbst wo Pordenone's bekannte Typen wiederkehren, wie z. B. beim Hieronymus, erscheint der Realismus durch seelenvollen Ausdruck verfeinert; der heil. Ambrosius hat die Hoheit Fra Bartolommeo's; überhaupt kennen wir kein dekoratives Werk dieser Art von Pordenone, das auch in der Raumverwendung und der geistreichen Behandlung diesem an Meisterschaft gleich käme.[43]

[43] Die Fresken in Casarsa sind zum grossen Theil von Malern aus P.'s Schule aufgefrischt worden und haben dadurch ein Stilgepräge erhalten, welches der späteren Periode des Pomponio Amalteo (um 1576) entspricht, aber auch die übermalten Stücke sind jetzt in schlechtem Zustande. Rücksichtlich der Beschaffenheit der Decke des Chores ist zu bemerken: die blauen Felder wie Hintergründe, Himmelspläne u. a. sind sämmtlich zerstört, ferner der blaue Mantel Gottvaters, des Hieronymus, des Engels hinter demselben, des Matthäus, des Engels in der Spitze des Ausschnittes, welcher den Johannes enthält, das Kleid des Kirchenvaters neben diesem und der Engel zu Füssen des Johannes und der Doctoren; ausserdem sind starke Farbenbeschädigungen bemerkbar: oberhalb des Matthäus an dem Engel in der Spitze dieses Ausschnittes, dessen Aermel übermalt ist, an dem gelben Grund und sonst an so vielen Stellen, dass vollständige Aufzählung kaum möglich ist. An den Pfeilern des Chorbogens befindet sich zur Linken eine Heiligenfigur, die mit Ausnahme des von der modernen Hand Pomponio's erneuten Kopfes von Pordenone herrührt, darüber Halbfiguren der Heil. Agnes (von Pomponio), der Heil. Barbara (von Pordenone, das grüne Kleid übermalt) und von links nach rechts in der Bogenleibung: Agatha, Katharina, Apollonia, Rosa (beschädigt), Lucia (beschädigt), sämmtlich giorgionesk und von Pordenone, sodann Margarethe und die ganze Figur eines Bischofs von Pomponio. — Die 5 Wände des Chores enthalten (von r. nach l.): Erscheinung eines Engels bei Constanstantin; im Hintergrunde Figuren von Pordenone, der Engel und die Vorgrundfiguren von Pomponio (durchweg stark beschädigt, rechts in der Ecke ein grosses Stück Bewurf ausgesprungen, links ein Stein, der ehemals Inschrift getragen hat) 2. Fensterwand, jetzt ganz leer, 3. Wand hinter dem Altar leer, 4. Fensterwand, in der Leibung vier Heilige in Medaillons von Pomponio; 5. Christus mit dem Kreuze dem Heraklius erscheinend (hier läuft Pordenone's ursprüngliche Malerei mit Pomponio's Zuthaten derart ineinander, dass das Verhältniss ohne erläuternden Abriss nicht klarzustellen ist; die Christusfigur mit dem Kreuze kaum mehr erkenntlich, das ganze Wandfeld überdies durch eine ausgebrochene Thür zerstört). Alle diese Gegenstände sind durch Ornamentpilaster mit Kinderfriesen abgeschlossen; die Lünetten enthalten: 1. die heil. Helena am Teich Bethesda knieend (hier ist nur der Hintergrund in Pordenone's Weise behandelt, das Uebrige gehört der Schule Pomponio's an); 2. Auferstehung eines Mannes bei Aufrichtung des wahren Kreuzes (hier ebenfalls nur der Hintergrund ursprünglich); 3. leeres Feld, 4. Christus auf Golgatha in Begriff ans Kreuz genagelt zu werden (die Figur Christi vielleicht noch von Pordenone, ebenso die Hintergrundfiguren, das Bild jedoch fast aufgezehrt); 5. Abnahme vom Kreuz (Maria mit den Frauen anscheinend ursprünglich). Ausserdem findet sich im Innern der Kirche noch ein schlecht erhaltenes Wandbild mit lebensgrossen Fig. darstellend Maria mit dem Kinde zwischen Ludwig von Frankreich und einem zweiten Heiligen; nur der obere Theil ist noch sichtbar, aber das Gemälde gehört Pordenone an. — In

Als Pordenone nun zum ersten Male 1528 mit grossangelegten Aufgaben nach Venedig kam, hatte sich unter der dortigen Künstlerschaft die Neigung längst von der Wandmalerei hinweg auf die Oeltechnik gerichtet. Von den beiden grössten Meistern, die sich seit Beginn des Jahrhunderts in der neuen Malweise bewegten, war Giorgione längst todt und Tizian mit Aufträgen überladen; Sebastian del Piombo schwankte, ob er in Venedig bleiben oder nach Rom zurückkehren sollte, und Palma Vecchio lebte nicht mehr. Eine grosse Zahl kirchlicher und profaner Gebäude wartete auf äusseren und inneren Schmuck. Man hatte noch keine entschiedenen Beweise, dass Fresko vergänglicher sei als Oelfarbe; Pordenone war überdies als Freskante im Norden unübertroffen — alle diese Umstände machen es sehr verständlich, dass er hier Arbeit fand; verwundern kann nur die kurze Dauer seiner damaligen Thätigkeit in Venedig. Was er zunächst in der Tribuna der jetzt umgebauten Kirche S. Rocco malte, war nach Vasari's sehr anerkennender Schilderung, die uns davon allein übrig geblieben ist, einer der herkömmlichen Figurencyklen, wie er sie schon oft geliefert: Gottvater, die Kirchenväter, Evangelisten, Propheten und eine Verklärung Christi. Ausserdem malte er dort aber auch Staffeleibilder: eine Kolossalgestalt des heil. Martin wie er seinen Mantel mit dem Bettler theilt, und einen Christophorus mit dem Kinde. Diese befinden sich noch hochangebracht an einer Wand der Kirche, sie sind treffliche Beispiele von Pordenone's Verkürzungskunst und Fähigkeit im Helldunkel und in seiner breitesten, am meisten dem Tizian sich nähernden Weise behandelt. Allein diese Arbeiten reichten nicht aus, um den Meister zur Niederlassung in Venedig zu bestimmen.[44] Im Früh-

Venedig, S. Rocco.

S. Martino zu Valvasone unweit Casarsa ist die Façade mit Fresken geschmückt: Christus im Grabe zwischen Maria und Johannes nebst 2 Engeln, Halbfig. lebensgr., jedoch fast verzehrt; ferner eine Kolossalfigur des Christophorus mit unlesbarer Inschrift darunter. Ob dies Arbeiten Pordenone's oder Pomponio's sind, kann nicht mehr festgestellt werden.

[44] Venedig, S. Rocco. Die Fresken von sämmtlichen Kunstschriftstellern Venedigs bis zum Schluss des vorigen Jahrhunders erwähnt, werden von Vasari IX, 36 beschrieben, doch fügt derselbe gleichzeitig auch die Darstellung des Wunders am Teich Bethesda als Pordenone's Werk hinzu, welche bekanntlich dem Tintoretto angehört. Die beiden Tafeln mit den Heiligen, welche perspektivisch auf niedrigen Standort des Beschauers berechnet sind, scheinen, so-

ling und Sommer 1529 finden wir ihn wieder in seiner Heimath, im Herbst verliess er dieselbe von neuem und ging nun nach Piacenza.[45]

Dort wurde er sogleich von verschiedenen Seiten in Anspruch genommen. Der Cavaliere Barnaba del Pozzo wünschte die Stirnseite seines Palastes von ihm ausgemalt zu haben, mehrere Inhaber von Kapellen in der Kirche der Madonna di Campagna begehrten Fresken und der Kirchenrath (die Rektoren) bestellte biblische und mythologische Gemälde zum Schmuck der Kuppel. Nach einer landläufigen Anekdote hätte Pordenone ein Probestück zu liefern gehabt und als dieses bezeichnet man das Wandbild Piacenza, S. M. di Camp. neben dem Portal, auf welchem der heil. Augustin thronend dargestellt ist wie er seine Hände auf die Bücher legt, welche ihm von zwei Engelknaben vorgehalten werden. Die Bildfläche zeigt grosse Vollendung, das Fleisch strahlend rosigen Ton, allein jener Erzählung gegenüber muss es auffallen, dass die Engel so unsorgfältig und conventionell gezeichnet sind, wodurch das Bild, das angeblich als Beweis der Geschicklichkeit des Meisters gegolten haben soll, gegen die späteren Arbeiten zurücksteht.[46]

Die eine der Kapellen in der Madonna di Campagna[47] enthält

---

weit man sie in ihrer jetzigen Höhe beurtheilen kann, theilweise aufgefrischt. Den Vertrag über die Malereien gibt Maniago 206.

[45] Die Urkunden gewähren Folgendes: 1528, 2. Nov. ist P. in Udine; 1529, 5. Januar: P. betraut seinen Bruder Baldassare mit einer Vollmacht; 19. Jan.: P. als Zeuge bei einer Verhandlung; 26. Juli: P. kauft eine Pacht an einer Mühle in Rorai Grande, welche zum Lehen des Schlosses von Pordenone gehörte (er ergriff Besitz, indem er Steine und Gras an Ort und Stelle von der Erde aufnahm); 1529, 13. Okt.: P. bestellt den Pre Massimiliano Basilio von Pordenone als Sachwalter.

[46] Urkundliche Beweisstücke darüber, dass P. 1529 in Piacenza war und im März 1531 die Malereien in der Mad. di Campagna noch nicht vollendet hatte, gibt Maniago 324. Die für B. Pozzo ausgeführten Fresken (Sturz des Phaeton, Aktäon und Diana, Paris' Urtheil u. a.) erwähnt Vasari IX, 35 und Ridolfi I, 161. 162 beschreibt sie. Vasari's Erzählung, dass P. sich in Piacenza wieder verheirathet habe, scheint Irrthum. Die Maria auf seinem Bilde der Verlobung Katharina's in der Mad. di Campagna galt für das Bildniss einer Pozzo und der Paulus ebendort als das des Pordenone selbst (s. Garilli: Raffaele, Pordenone e Lomazzo, Piacenza 1861, erwähnt bei Cittadella, Notizie 604). Das Fresko (bei Vasari IX, 35 u. XI, 253 irrthümlich als Tafelbild bezeichnet) des thronenden Augustin hat lebensgrosse Figuren; dass es sein Probestück gewesen, sagt Ridolfi I, 160.

[47] Die Kirche der Mad. di Campagna war 1522 erbaut (s. Gualandi, Mem. Ser. I, 164, nach Vasari's Meinung XI, 247 nach Plänen Bramante's). In der Kapelle mit den Darstellungen aus dem Leben Maria's ist das Bild der Geburt Christi zur Linken vom Eingang durch Salzausschwitzung entstellt, die Anbetung

Piacenza. S. M. d. Camp. in sehr ansprechenden Compositionen die Geburt Maria's und die Anbetung der Könige, darüber in Lünetten die Flucht nach Aegypten und die Menschwerdung Christi, in der Kuppel Heiligenfiguren und an den Pfeilern Propheten. Wenn schon hier der Glanz der Färbung und die Tiefe der Schatten, Typen, Gruppirung und Geberdenausdruck an Sebastian del Piombo erinnern, so treten dieselben Eigenschaften noch wirkungsvoller an dem Schmuck der Piacenza. S. M. d. Camp. zweiten Kapelle hervor, dessen Hauptgegenstände dem Leben der heiligen Katharina entlehnt sind. Unter ihnen ist die Darstellung der Disputation der Heiligen weitaus die bedeutendste. Wir finden hier eine Reihe von Eigenthümlichkeiten Pordenone's charakteristisch ausgeprägt: der Vordergrund ist sehr schmal genommen, sodass die Gestalten der fernen Pläne sich stark abmindern, die perspektivische Behandlung der Architektur, die Sammlung des Lichtes und die Stimmung sind kräftig und harmonisch und das Bild unterscheidet sich von früheren durch strengere und tiefere Tongebung, energische Schatten und ungewöhnliche Heiterkeit der Gewandfarben; die Bewegung der Figuren ist höchst dramatisch und augenblicklich. Katharina steht, das reiche Haar lose über den Schultern, die Mantelschleppe in der einen Hand, während sie den Arm bedeutsam erhebt, inmitten

im untern Theile beschädigt, etliche Heiligenfiguren auf den Pilastern neu. Die zweite Kapelle mit Darstellungen zur Katharinenlegende hat ebenfalls gelitten; das Altarbild der Verlobung Kath.'s (Leinw., Fig. überlebensgr.) ist nachgedunkelt und verschmutzt; auf der Disputation ist der zu Boden blickende Mann im l. Vordergrund durch Entfärbung der Tunika und Auffrischung seines Mantels entstellt; die Lünette darüber (Kath.'s Enthauptung) ist eine gut gruppirte figurenreiche Composition, die gegenüberliegende Lünette enthält die Rettung Kath.'s aus dem Rad und ihre Wegführung durch einen Engel, die Zuschauer sind theilweis niedergeworfen, der ganze Vorgang höchst lebendig; in der Kuppel sind Heilige und Engel, auf den Pilastern eine Reihe kleiner Darstellungen und 8 allegorische Figuren angebracht, in den Zwickeln der Lünetten 4 Halbfiguren von Heiligen und in den Leisten Kinderspiele, Vögel, Thiere anderer Art, Instrumente u. a. Die Trommel hat sehr gelitten, namentlich die unteren Theile der Hauptbilder durch Feuchtigkeit, die Gewänder sind theilweis abgescheuert und wo das Salz ausgetreten ist sind die Farben verblichen oder verdunkelt; als Gebälkträger wechseln Pfeiler und Pilaster; sie enthalten Heiligenfig. von der Hand des Soiaro, welcher auch die Bilder aus dem Leben Maria's an den Wandungen der Trommel vollendete und die 4 Evangelisten in den Schildbögen hinzufügte. — Maniago 210 erwähnt ferner eine Kreuzabnahme in der Kirche zu Corte Maggiore bei Piacenza und eine Gottvaterfigur mit den Kirchenvätern und Evangelisten in der Minoriten-Kirche von Pordenone.

der Philosophen, von denen einer zur Erde blickend sich besinnt, während ein zweiter, mit dem Rücken zum Beschauer gewendet, auf einem Sessel sitzend, Fuss und Ellenbogen gegen Folianten gestemmt sich nach seinem Nebenmann umschaut, der auf eine Fussbank tretend und den Arm ins Knie gelehnt seine Gründe an den Fingern abzählt; andere folgen theils nachdenklich, theils in lebhaftem Gespräch den Worten der heil. Rednerin, deren überzeugende Wirkung sie empfinden. Von einem Balkon herab sieht der König zu und gibt einen Drohbefehl; durch die Oeffnung des Thorwegs wird die Kirche der Madonna di Campagna sichtbar, welche nach einem schönen bramantesken Plan erbaut damals erst kurze Zeit vollendet war. Den grössten Aufwand aber sparte Pordenone für die Kuppel, deren Achteck-Wölbung er in stilvoller Benutzung der dreieckigen Ausschnitte mit Propheten- und Sibyllenfiguren schmückte, während ein in regelmässigen Abständen durch Medaillons eingetheilter Fries unterhalb des Gebälkes Felder mit mythologischen Darstellungen erhielt, darunter Neptun und Amphitrite, der Raub der Europa, die Trunkenheit Silen's, Bacchus mit Faunen und Satyrn, Herkules mit der Hydra, Jupiter die Giganten niederschmetternd, Diana auf der Eberjagd, Venus mit Adonis; ein auf blauem Grund gemalter Reigen von Kindern mit Delphinen und Kaninchen unterhalb der Laterne sowie allerhand Zierwerk auf den Rippen längs der Hauptfelder geben dem Ganzen einen heitern Abschluss.

Offenbar trug die Schönheit des Bauwerkes und die Reinheit seiner Linien wesentlich zu der ungewöhnlichen Verfeinerung bei, womit Pordenone seine Kunstmittel anwendete. In der That erscheint er hier als Maler im höhern Sinne, geschmackvoll und phantasiereich, Meister in Composition und Raumbenutzung, geschmeidig, erfinderisch und wohlüberlegt in seinem Verfahren; von fremdem Antrieb gespornt, erreicht er die auf der Verbindung michelangelesken und venezianischen Stiles beruhende Einheit von Form und Farbe wie wir sie bei Sebastian del Piombo finden, von welchem ihn nur das grössere Uebergewicht des nordischen Elementes unterscheidet. Die Fresken in Piacenza haben eine an die Oelfarbe streifende Kraft, in den Fleischtheilen warm

und üppig, in den Gewändern lebhaft, die stärksten Grundfarben sind mit entsprechenden Ergänzungstönen zweiten und dritten Grades in genauester Abwägung gestimmt, das Ganze mittels einer Schattenführung modellirt, die nur ein Mann von Pordenone's Herkunft und Vergangenheit wagen konnte. Das Licht ist dem Streben nach Reichheit des Tones geopfert und eine ungemeine Gewalt auf Grund tiefer, aber glühender Farbenskala entwickelt.

Wir haben allen Grund anzunehmen, dass Pordenone damals und von Piacenza aus nach Genua gegangen ist, um für Andrea Doria zu malen. Die Fresken, die er in dessen Gartensaal ausgeführt hatte, sind freilich untergegangen, allein über die Baugeschichte des Palazzo del Principe wissen wir genug, um die Zeit der Entstehung seines malerischen Schmuckes bestimmen zu können. Das Gebäude, ehemals Eigenthum der Familie Fregoso, kam 1522 in Andrea Doria's Besitz. Nachdem es von Montorsoli i. J. 1528 restaurirt worden, erhielt Pierino del Vaga den Auftrag, das Innere zu vollenden und wurde, während er noch über dieser Arbeit war, durch die Heranziehung Pordenone's und Beccafumi's zur Eile angetrieben. Ein Mann von Doria's Reichthum und Bedeutung wird gewiss auf möglichste Beschleunigung der Dekoration seines Palastes gedrungen haben, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass Pierino und seine Nebenbuhler gegen Ende des J. 1531 mit ihren Malereien fertig gewesen sind; wenigstens finden wir Pordenone i. J. 1532 eine Zeit lang in Travesio und wir wissen von keinem späteren Anlass, der ihn wieder bis an die ligurische Küste nach Westen geführt hätte.[48]

Ueber der rastlosen Thätigkeit, in welcher wir Pordenone verfolgt haben, ist uns sein Privatleben aus den Augen geschwunden. Es wurde zwar erwähnt, dass er zweimal verheirathet war, aber wir haben bisher nichts über die häuslichen Erlebnisse erfahren. Die Periode nun, aus welcher solcherlei

---

[48] vgl. Vasari im Leben des Pierino del Vaga und des Beccafumi IX, 38. X, 161. 186 und 190 und Ridolfi I, 160. Die Lokalbeschreibungen über Genua geben der Inschrift an der Stirnseite des Palastes übereinstimmend den Schluss „instauravit MDXXVIII.“ Pordenone's Fresken in der nicht mehr vorhandenen Gartenhalle stellten Kinder dar, welche ein Boot entladen und Jason bei der Abfahrt nach Kolchis.

Nachrichten erhalten sind, scheint seltsamer Weise auch die unproduktivste des Künstlers gewesen zu sein. 1532 lieferte er, wie bemerkt, die Fresken in S. Pietro zu Travesio[49], 1533 soll er an einem der Thore in Conegliano gemalt haben[50], aber aus dem Jahre 1534 fehlen uns alle künstlerischen Nachrichten. In dieser ganzen Zeit scheint er sich wesentlich in der Heimath aufgehalten zu haben und zwar finden wir ihn dort in sehr üblen Händeln verstrickt.[51] Travesio, S. Pietro. Conegliano.

Pordenone's Vater Agnolo hatte in einem Testament v. J. 1527 sein ganzes Eigenthum unter seine drei Söhne Giovanni Antonio, Bartolommeo und Baldassare vertheilt und die einzige Bestimmung daran geknüpft, dass Pordenone ein Bild mit der Darstellung der Dreieinigkeit umgeben von den Heiligen Bartholomäus und Paulus in die Markuskirche seiner Heimathsstadt stiften sollte.[52] Im April 1533 verheirathete sich Pordenone zum dritten Mal mit Elisabeth, Schwester des Pier' Antonio Frescolini, eines Notars in Pordenone, und zog mit ihr in das väterliche Haus, wo auch sein Bruder Wohnsitz gehabt zu haben scheint. Gerade da-

---

[49] Der Chorbogen ist übertüncht, aber Leibung und Pfeiler enthalten noch Bruchstücke von Figuren und Zierwerk in Rundfeldern sowie die fast zerstörten Gestalten des Rochus und Sebastian. Eine Quittung vom 2. März 1533, von Pordenone ausgestellt, lautet „per conto de la paga di 1532 duc. 25“ (Maniago 310).

[50] Ueber einem Thore in Conegliano findet sich ein geflügelter Löwe mit einer Justitia darüber, unter dem Löwen eine Inschrift v. J. 1533, allein das Ganze ist so schadhaft, dass es dahin gestellt bleiben muss, ob die Ueberlieferung, die P. als Maler bezeichnet, gerechtfertigt ist. Der allgemeine Eindruck lässt die Annahme zu, allein die Ausführung kann ebensowohl dem Amalteo oder sonst einem Anhänger der Schule Pordenone's angehören.

[51] Urkundlich erfahren wir: 1533, 19. März: P. nimmt Besitz von einem Pachtlehen des Schlosses zu Pordenone (Maniago 344); 1533, 21. April: P. bestellt seinen Faktor Battista Zappali zum Agenten; 30. Nov.: P. erwirbt ein Zinslehen.

[52] Agnolo hat 2 Testamente hinterlassen. Das erstere, in welchem er sich „Magister Angelus quondam Bartolommaei de Lodesano districtus Brixiae“ nennt, war i. J. 1525 unterm 20. März verfasst und in diesem vermachte er alle bewegliche Habe, ausgenommen das Silber, seiner Gattin Magdalena (s. Maniago 303); das andere ist v. 6. Januar 1527 datirt; er nennt sich in demselben „Angelus qd. Bart. de Lodesanis de Corticellis“ (s. Maniago 304. 305). Von Bartolommeo, den Angelo als „fabrum murarium“ bezeichnet, haben wir eine Urkunde v. 7. März 1524, laut welcher er den Bau der Kirche S. Andrea zu Castions annimmt, worin Pordenone später die Tribüne ausgemalt hat (s. Ridolfi I, 152); die Kirche wurde niedergerissen. Von der Berufsart Baldassare's wissen wir nichts; der Vater nennt die Söhne gleichmässig „filios legitimos ac naturales.“

mals starb der alte Agnolo, der Haushalt musste abgebrochen und das Erbe getheilt werden. Darüber entstand unter den beiden Ueberlebenden, Giov. Antonio und Baldassare, Uneinigkeit. Letzterer verlangte auf Grund einer Urkunde von anfechtbarem Werth Geschäftsgemeinschaft mit dem Bruder und das Recht, mit ihm im Hause zu bleiben, was Pordenone gänzlich von der Hand wies. Die Brüder kamen überein, eine öffentliche Verhandlung ihrer Spähne zu vermeiden und Schiedsspruch anzunehmen; ehe jedoch der Ausgleich ins Werk gesetzt war, liess Pordenone während Baldassare's Abwesenheit das Haus räumen und zog zu seinem Schwager Frescolini. Dies verdross den Bruder, der darauf bedacht blieb, den ehemaligen gemeinschaftlichen Besitz, dessen er beraubt war, wiederzuerlangen. Pordenone und seine Freunde aber fassten den Entschluss, ihr ganzes Gut unter andere Rechtshoheit zu bringen und mietheten zu dem Ende eine Barke und Schiffsleute aus Venedig. Da machte nun Baldassar am 2. Januar 1534 die Sache beim Podestà anhängig, indem er anzeigte, Ser Francesco de' Frescolini sei soeben mit einem von Fremden bemannten Schiffe aus Venedig angelangt, um das Besitzthum, welches sein Bruder entwendet habe, fortzuführen, und verlangte Schutz für seine Person und seine Habe, bis der Schiedsspruch gefällt sei. Pordenone und die Seinigen waren über das Vorgehen des Bruders, der sie der Gewaltthat und des Betruges geziehen, höchlich empört, aber da ihre Absicht, einen offenen Rechtsbruch zu wagen, nun entdeckt war, hielten sie inne und liessen, während Baldassar in der Nähe auf der Lauer lag, ihre Miethsleute einige Tage feiern. Da kam es endlich zum offenen Skandal. Am 9. Jan. sieht Pordenone, als er mit seinem Verwandten Ser Francesco unter dem Thore des Frescolini'schen Hauses steht, seinen Bruder daherkommen. Dieser reizt ihn durch einen scharfen Blick zu der Frage, was er zu gaffen habe. Baldassar leugnet, irgend etwas Bestimmtes in's Auge gefasst zu haben und geht fürbass, aber Frescolini setzt ihm nach, zieht vom Leder und nöthigt ihn zur Gegenwehr. Kaum hat er sein Schwert heraus, so eilen die Bootsleute, die auf dem Platze umherlungern, bewaffnet herbei und umringen ihn; Messer und Dolche blinken, das

Amazza-Gebrüll ertönt und Baldassar ergreift entsetzt die Flucht nach der Brücke, wo auch er etliche Helfershelfer in Bereitschaft hatte; die nachstürmenden Bootsleute treffen auf die Andern, aus deren Mitte fallen Schüsse und einer von ihnen Namens Pascalino fällt. Das Stadtvolk kam in Aufregung über den Vorgang und bezichtigte den Pordenone des Mordanschlags auf seinen Bruder; allein der Podestà, zu dem sich Baldassar sofort geflüchtet hatte, mistraute seiner Anklage und weigerte sich, ohne weiteren Anhalt einzuschreiten. Wer den gefallenen Mann erschossen hatte, konnte nicht festgestellt werden. Trotz ihres Zusammenhanges mit den Ereignissen wurden weder Pordenone noch Frescolini verhaftet, Klagen und Gegenklagen folgten; Baldassar erklärte, die Bootsleute seien gedungen gewesen ihn zu morden, Frescolini dagegen benannte einen Schuhmacher Namens Enrico als den, der den Pascalino erschossen habe. Endlich wurde die ursprüngliche Rechtsfrage von neuem auf den Sühneweg gewiesen und der Rechtsgelehrte Gradenigo mit dem Schiedsspruch betraut. Am 17. Januar kam das Erkenntniss zu Tage, welches Baldassar's Beschwerde für grundlos erklärte, den Verkauf und die Theilung der strittigen Erbschaftsmasse anordnete und alle Parteien bei Strafe von 300 Dukaten verbindlich machte, Frieden zu halten. Die Bootsleute gingen straflos aus und der Schuhmacher wurde gar nicht belangt. — Man erzählte, Pordenone habe seinen Bruder später nochmals getroffen und sei im Gefecht von ihm an der Hand verwundet worden, allein Beweise fehlen dafür durchaus. Soviel indess ist klar, dass dem Künstler der Aufenthalt in seiner Heimath von nun an gänzlich verleidet war; wenn er vorläufig blieb, so war es nur, weil er sich über einen andern Wohnort nicht entscheiden konnte.[53]

---

[53] Ausser den bei Maniago 82—84. 325—329 abgedruckten Belegen über diesen Handel haben wir noch mehrere unveröffentlichte im Archiv zu Udine bewahrte Akten benutzt. Die älteste datirt v. 16. Okt. 1533. Laut derselben bestellte Pordenone damals zu Schiedsrichtern den Pompeo Bicchieri und Ermolao Franceschini. Zwei andere, ebenfalls noch ungedruckte Dokumente ergeben: Pordenone, 1534, 15. Januar: Erbschaftsstreitigkeit zw. den Brüdern Giov. Ant. pittore und Baldassare seinem Bruder, Söhnen des weiland M° Angelo Sacchiense infolge des Vorgebens Baldassare's, dass er auf Grund eines Rechts-Instrumentes, welches ihm Geschäftsgemeinschaft mit dem Bruder zutheile,

Mittlerweile hatte er seine Tochter Graziosa mit ansehnlicher Aussteuer dem Pomponio Amalteo verheirathet[54] und seine gewöhnliche Thätigkeit wieder aufgenommen. In Zeit von wenigen Monaten vollendete er eine Dreieinigkeit für die Kirche der SS. Trinità in S. Daniele und begann ein grosses Altarstück für den Dom in Pordenone. Beide Werke sind uns erhalten. Jenes, S. Daniele. SS. Trin. eine mit den technischen Mitteln und der Stilweise des 16. Jahrh. aufgefrischte mittelalterliche Darstellung, ist prächtig leuchtend im Ton, geschickt und wirkungsvoll in der Schattenführung, kräftig gezeichnet und gruppirt und reizvoll mannigfaltig in den Einzelheiten; selten wird der Adel, womit hier Gottvater den Gekreuzigten hält, oder der leichte Schwung übertroffen worden sein, der die schwebenden Engel auszeichnet.[55] Die Markus-Glorie dagegen macht zwar als reichere Composition von 12 Figuren höheren Anspruch, ist jedoch unvollendet geblieben:

Pordenone. Dom. Der Heilige sitzt, aus dem von einen Bischof gehaltenen Buch das Hochamt lesend, während ein jugendlicher Mann die Weihe erwartend zu seinen Füssen kniet. Von rechts naht Hieronymus mit dem Kreuz in der Hand in ehrfürchtiger Haltung, ihm zur Seite Sebastian, eine mächtige, aber zusammengekrümmte Gestalt; links hält der heil. Alexander in Ritterkleid zu Ross, vor ihm Johannes der Täufer als alter Mann; den mittleren Vordergrund füllen drei musicirende Seraphim. Ueber der ganzen Gruppe schwebt von Cherubim getragen der Heiland gleich einer wandelnden Erscheinung durch den Raum. Den Hintergrund bildet eine Pfeilerreihe.[56]

Anspruch auf gemeinsame Wohnung habe; die Streitsache wird von den Betheiligten dem dottore Girolamo Gradenigo zum Austrag übergeben; 1534, 17. Januar: Entscheid Gradenigo's in dem oben angegebenen Sinne. — Der Heirathsvertrag zwischen Pordenone und der Elizabeth Frescolini, gleichfalls im Archiv zu Udine, bezeichnet sie als Schwester des Notars P. A. Frescolini; sie brachte ihrem Manne eine Aussteuer von 200 Dukaten, und zwar 100 Duk. baar und 50 in Ausstattungsgegenständen, der Rest sollte nach 3 Jahren zahlbar sein.

[54] Der Heirathsvertrag ist v. 29. Juni 1534. Die Mitgift betrug 300 Dukaten ohne die Ausstattung; unterm 10. Aug. d. J. quittirte Pomponio über die Aussteuer seiner Frau (s. Maniago 347).

[55] S. Daniele, SS. Trin. Leinw., Fig. lebensgr., die Farbe ist stellenweise abgeblättert und das Bild bedarf der Rentoilirung. Urkundlich erfahren wir darüber: 1535, 22. Januar, S. Daniele: Quittung P.'s über Empfang von Zahlung für das Dreieinigkeitsbild von Seiten der Brüderschaft SS. Trinità, bezeugt durch Pellegrino da S. Daniele (vgl. oben).

[56] Pordenone, Dom, Leinwand, oben rund, Fig. über Lebensgrösse. Unvollendet sind die Köpfe im Hintergrund, der heilige Alexander und die beiden jungen Männer hinter Markus; den Figuren fehlt die Arbeit letzter Hand und

Das Bild wäre vermuthlich eins der besten aus der späteren Zeit des Meisters geworden; die Uebertreibung in Körpermaass und Geberde des Sebastian wird durch die Lebendigkeit und den Charakter der anderen Figuren und die majestätische Vision Christi reichlich aufgewogen. Dass es unfertig gelassen wurde, hat wohl das Misbehagen des Künstlers verschuldet, der sich nach den oben geschilderten Erlebnissen nun doch zur Auswanderung bewogen fühlte. Am nächsten musste ihm der Gedanke liegen, wieder nach Venedig zu gehen, wo es einem Manne von seiner Geschicklichkeit nicht an Aufträgen fehlen konnte, allein dagegen sprach vermuthlich die Misempfindung, dass er dort neben Tizian nur eine untergeordnete gesellschaftliche Rolle spielen könne. Tizian war zum Ritter geschlagen worden, stand bei Kaiser Karl V. hoch in Gunst, und das war für einen Nebenbuhler von Pordenone's Ehrgeiz unerträglich. Da bot sich ein Ausweg durch Wiederanknüpfung alter Beziehungen. Er hatte früher an der Casa Rorario zu Pordenone Fresken gemalt, die jetzt bis auf eine Figur des Atlas, ein kolossales Bruchstück grossen Stiles, untergegangen sind.[57] Girolamo Rorario nun, der Besteller jener Male- Pordenone, Casa Gasp.

die Gewänder sind nur erst übermalt. Urkundlich wissen wir Folgendes über das Bild: 1535, 14. Mai, Pordenone: Zahlung für das unfertige Markusbild (s. Maniago 318), eine zweite Zahlung vom 8. Juni ist ebenfalls bei Maniago 82—84 erwähnt. Ridolfi I, 150 bezeichnet es mit Recht als eine zwar unvollendete, aber von der Meisterschaft eines grossen Talentes zeugende Arbeit.

[57] Das Haus ist jetzt Casa Gaspardi. Man sieht jenes Freskostück noch aus dem Garten des Sign. Silvestro Fortunato. Einige andere Stücke derselben Dekoration, ländliche Scenen darstellend, die wahrscheinlich von Gehilfen Pordenone's herrühren, sind abgesägt und im Stadthause zu Pordenone aufbewahrt (vgl. Maniago 189—191). Ueber andere Ueberbleibsel und Nachrichten von Werken P.'s in seiner Heimath bemerken wir: Pordenone, S. Francesco: hier soll er (Ridolfi I, 150 und Maniago 63, 187, 188) ein Fresko der Verzückung des Franciskus und 2 Tafeln mit Maria und dem Evang. Johannes gemalt haben; die Figuren des ersteren wurden bei der Zerstörung der Kirche mittelst Rundsägen abgenommen und befinden sich jetzt im Stadthause zu Pordenone; sie sind verschwärzt und schlecht behandelt, scheinen überdies auch nur Schülerarbeiten. Fresken in S. Lucia (Ridolfi I, 151) und in S. Giuliano (Maniago 192) sind untergegangen, die letzteren mit dem Gebäude, das sie enthielt; diejenigen an Casa Varaschina, Contrada del Duomo N. 337 (Maniago 65) gehören der Schule P.'s an; ein Bild in Casa Cattanei (Maniago 65), später in Casa Conti a S. Quirico ist den Verfassern entgangen. Verloren sind oder vermisst werden: 1. ein Christusbild, 2. ein Bildniss Karl's V. in Casa Ravenna zu Pordenone (s. Inventar der Casa R. v. J. 1645 im Archiv zu Udine); in Belluno, Dom: Tafelbild der Erscheinung Magdalena's vor Christus (Ridolfi I, 153); in Cordenons: versch. Fresken (Ridolfi I, 146); in Fontanelle: Fresken und ein Altarstück, letzteres enth. Petrus,

reien, bekleidete damals das Amt eines päpstlichen Nuntius und stand in Verbindung mit dem ungarischen Hofe; er benutzte seinen Einfluss bei König Johann, der in Warasdin residirte und rühmte ihm den befreundeten Künstler als den ersten Maler in der Welt nach Tizian. Es musste als ein Beweis hohen Kunstverständnisses gelten, wenn der König von Ungarn im Wetteifer mit dem Kaiser einen Mann von solcher Bedeutung seinerseits adelte. Die Vorstellung Rorario's fruchtete, Pordenone erhielt im April 1535 das Patent der erblichen Ritterwürde und nahm nunmehr den Namen Regillo an.[58] Jetzt durfte er Gleichstellung mit Tizian in Anspruch nehmen und siedelte sofort nach Venedig über.

Seine Erwartungen betrogen ihn nicht. Es wurden ihm Aufträge in grosser Zahl zu Theil, die ihm Gelegenheit gaben, sich auf seinem eigentlichen Gebiete, in dem er unübertroffen dastand, zu zeigen. So schmückte er die Paläste des Martino d'Anna, der Morosini und Mocenigo mit ausgedehnten Dekorationen historischen und phantastischen Inhalts, für die Brüderschaft von S. Francesco
Venedig, S. Stefano. de' Frari und für den Kreuzgang zu S. Stefano bekam er Fresken zu liefern, aber leider hat ein Unstern über allen seinen venezianischen Arbeiten gewaltet, denn von den genannten sind nur die letzten und auch diese nur in ganz traurigem Zustande auf die Nachwelt gekommen.[59] Von den Zeitgenossen erfuhren seine Leistungen

---

Johannes und den Bischof Tizianus von Oderzo (Ridolfi I, 146. 147); in Venzone, Pfarrk.: Orgelthüren enth. das Sposalizio, die Anbetung der Könige, die Beschneidung (vom Sposalizio und der Beschneidung existiren Copien des Pomponio Amalteo im Dom zu S. Daniele und andere schwächere in der Gall. Manfrin in Venedig); in Porzia: Fresken, die jedoch von Schülern P.'s herrühren (Maniago 192); in Ceneda: Fresken im Stadthause (Ridolfi I, 148. 149), sie sind fast verlöscht, deuten aber auf Pomponio; in Avoledo: Fresko des heil. Christophorus aussen an der Kirche (Maniago 184), den Verf. unbekannt. — Pordenone's Abwesenheit aus seiner Vaterstadt in den Jahren nach 1534 wird durch zahlreiche Dokumente im Archiv zu Udine bestätigt, laut deren in d. J. 1535, 36 und 37 verschiedene Erwerbungen von Grundbesitz für ihn durch Pier' Antonio Frescolini bewirkt wurden.

[58] Das Patent (bei Maniago 316. 317) ist datirt „Varadini, 24. Aprilis 1535."

[59] Casa d'Anna, von Boschini, R. Min. Sest. S. Marco 96 Casa Viara genannt, später Casa Talenti, enthielt den Opfertod des Curtius, eine Verkündigung, eine verkürzte Fig. Merkurs, ein Schlachtstück und Pluto mit Proserpina (s. Dolce, Dialogo 62), das letztgenannte Stück war das einzige was zu Boschini's Zeit noch existirte, aber es war auch dem Zanetti (Pitt. Ven. Anm. zu 217) bekannt (vgl. ferner Vasari IX, 36, Sansovino edt. Martinioni 212, Ridolfi I, 153. 154 und Daglioni, Delle cose notabili S. 34); auch ein Kupferstich nach der Composition wird angeführt. Casa Mocenigo bei d. K. d. Carità war an der Stirnseite mit antikisirenden Figuren, Zeit

ausserordentliche Anerkennung und wie man den kühnen Freskanten aus dem Friaul und den grossen Staffeleimaler von Cadore oft miteinander verglichen haben wird, so mochte sich Pordenone im Bewusstsein seines Talentes, seiner Bildung und seiner ebenso gewinnenden wie kraftvollen Persönlichkeit Manns genug fühlen, Tizian den Rang streitig zu machen. Ein besonderer Umstand bestärkte noch seinen Eifer. Tizian nämlich stand damals zwar auf der Höhe der Gunst bei Karl V., bei den Herzögen von Urbino, Mantua und Ferrara, aber er war gleichzeitig in ein schiefes Verhältniss zur venezianischen Regierung gekommen. Vor Jahren hatte er sich bereits verbindlich gemacht, für den Saal des Grossen Rathes ein Bild der Schlacht bei Cadore zu malen, hatte aber bisher diese Arbeit den Aufträgen des Kaisers zu Liebe immer vernachlässigt. Es erschien nun natürlich, dass die Savii des Rathes in dem Wunsche, die Decke der Bibliothek (nachmals Sala dello Scrutinio) fertig hergestellt zu sehen, einen andern Maler ins Auge fassten, der die Arbeit schneller und genauer vollenden würde. Sie beriefen Pordenone, und er lieferte den Schmuck in verhältnissmässig kurzer Zeit. Denn im Sommer 1536 war noch kein Strich an der Decke gezeichnet und im März 1538 stand das Ganze fertig. Der Staats-Rath war mit den Malereien in so hohem Grade zufrieden, dass er schon im Juni 1537 dem Tizian zur Strafe seiner Nachlässigkeit seine einträgliche Einnahme am Fondaco de' Tedeschi sperrte, für welche die Malerei im Dogenpalaste Gegenleistung sein sollte, und im November 1538 ein Bild für den Grossen Rathssaal bei Pordenone bestellte. Man kann sich vorstellen, in welchen Ingrimm Tizian gerieth. Es wurde be-

---

und Liebe, geschmückt (Boschini, Sest. D. Duro 37); Casa Morosini am Canal grande enthielt einen Jeremias (Vasari IX, 35), der Schmuck litt sehr bald Schaden, doch sah man im 17. Jahrh. noch eine Darstellung der Pallas, welche die Laster verjagt (Boschini, Sest. Canareggio 67). In S. Francesco de' Frari malte P. die Decke der Scuola mit 9 Bildern aus: Verzückung des Franciskus, 4 Evangelisten und die 4 franciskanischen Heiligen Bonaventura, Ludwig, Bernardin und Antonius von Padua in Halbfig. (Boschini, Sest. S. Polo 47, Ridolfi I, 162), welche zu Zanetti's Zeit abgenommen und in die Kirche versetzt wurden (Pitt. Ven. 219). In dem Kreuzgang des Klosters S. Stefano malte P. 12 Fresken mit Gegenständen aus dem alten und neuen Testament, die jedoch kaum mehr zu beurtheilen sind; Gleiches gilt von einem Fresko an der nach dem Campo S. Stefano gelegenen Wand daselbst.

hauptet, Pordenone habe im Hinblick auf das Rachegelüst des Nebenbuhlers fortan nur noch mit dem Degen an der Seite gemalt, eine Beleidigung, die man auf Rechnung des Gefühles setzen muss, dass Tizian, der einer Niedrigkeit grober Art unfähig war, ihn an Talent doch übertraf.[60]

Auch diesé wichtigen Arbeiten haben den Künstler nicht lange überdauert; die Sala dello Scrutinio wurde bei dem grossen Brande im Dogenpalast i. J. 1577 ein Raub der Flammen. Aber die Bilder würden, wenn sie erhalten wären, seine Rangstellung Tizian gegenüber gewiss nicht geändert haben. Auf dem Gebiete, das sie gemeinsam pflegten, blieb er aller Anstrengung zum Trotz immer hinter jenem zurück. Das Altarstück in S. Giov. Elemosinario, wo der von einem Engel getröstete Rochus dargestellt ist und dahinter Katharina, die das Antlitz empfindungsvoll nach Sebastian wendet, der mit hoch überm Kopfe gefesselten Händen am Baume steht, ist die Verkürzung der ersten Figur ganz vortrefflich, die Zeichnung lebensvoll und genau, das Fleisch mit einer an Correggio streifenden Rundheit modellirt, die Färbung in ihrer röthlichen Wärme sehr anziehend, aber Tizian's Wirkung ist nicht erreicht.[61] Selbst das noch weit über dem eben be-

Venedig, S. Giov. in Rialto.

[60] Die Urkunden bei Giambatt. Lorenzi: Monumenti per servire alla storia del Palazzo ducale, Venedig 1869, 4° 1537, 28. Juni: Beschluss der Sapientes, Tizian zur Wiedererstattung der auf 100 Dukaten jährlich veranschlagten Einnahme aus der Sanseria am Fondaco anzuhalten für die ganze Zeit, während welcher er an der Malerei für den „teler de la bataglia terrestre“ im Saal des Gr. Rathes Nichts gethan habe; 1536, 26. Febr., 3. Juli, 18. Aug., 16. Okt., 20. November: Zahlungen für die Ausschmückung der Bibliothek, darunter die an Pordenone; 1537, 23. März und 30. Aug. u. 1538, 27. März: weitere Zahlungen (Lorenzi S. 210. 213. 215. 218. 219 (Tizian). 221). Dass der Deckenschmuck ganz von Pordenone herrührte, geht hervor aus Urkunden vom 20. April 1563 (Lorenzi 314) und 20. Dec. 1577 (413); in letzterer sind die im Brande dieses Jahres untergegangenen Malereien erwähnt, dabei auch die Pordenone's. Vgl. ferner Vasari IX, 36. 37 und XIII, 21, Doglioni a. a. O. 34, Ridolfi I, 154—158. Was man jetzt in der Sala dello Scrutinio sieht, ist verhältnissmässig modern und vermuthlich von Giulio del Moro ausgeführt. Der Auftrag zu einem Bilde in der Sala del Gran Consiglio erging an Pordenone unterm 22. Nov. 1538 (Lorenzi 223); der Künstler starb vor der Ausführung.

[61] Venedig, S. Giovanni di Rialto, auf einem Altar links vom Eingang, Leinw., oben rund, Figuren lebensgr., auf dem Steine unter der Rochusfigur die Bez. „IO. ANT. POR.“ Laut Vasari XIII, 30 nach Vollendung der Fresken im Dogenpalaste gemalt. Wir bemerken ferner, dass sich an der Aussenwand derselben Kapelle Spuren eines Medaillonbildes mit der Figur eines Bischofs in Fresko befinden, welche P.'s Manier verrathen. Vasari IX, 37 schreibt ihm ausser dem Altarstück mit Rochus und

schriebenen stehende Bild der Glorie des Lorenzo Giustiniani in der Akademie zu Venedig hat keinen Anspruch, mit den grossen Leistungen Tizian's auf eine Stufe gestellt zu werden, wenn es auch alle bedeutenden Eigenschaften Pordenone's vereinigt:

Im Innern einer Kapelle, deren Dachgebälk auf korinthischen Säulen ruht, während von oben heiliges Licht herniederstrahlt, sieht man vor der mit archaischem Goldgrundmosaik gezierten Nische den heil. Lorenzo Giustiniani sitzen, eine durch Kasteiung abgezehrte Greisengestalt in Talar und Kopftuch, in der Linken das Buch, die Rechte segnend erhoben, dicht vor ihm zwei knieende Verehrer; weiter vorn links steht der heilige Augustin im bischöflichen Ornat, nach Lorenzo umblickend, aber mit der Hand nach dem Lamm deutend, welches der gegenüber rechts stehende fast nackte Joh. der Täufer, der mit dem einen Fuss auf das Bruchstück eines antiken Säulenknaufes tretend, auf seinem Buche dem heiligen Franciskus darhält, welcher es knieend anbetet; hinter Johannes ein vierter Heiliger aus dem Bilde blickend. Am Sockel des Piedestals vor der Nische die Inschrift: „IOANNIS ANTONII PORTVNAENSIS.“[62] Venedig, Akad.

Die Composition, dem ursprünglichen Standorte des Bildes auf dem Altar der Renieri in S. Maria dell' Orto vortrefflich angepasst, lässt erkennen, dass der Künstler die äusserste Anstrengung gemacht hat, einen grossen Eindruck hervorzubringen, allein er kommt nicht recht über das Theatralische hinaus. Die Hauptfigur ist von fast erschreckender, gespenstischer Feierlichkeit, die übrigen alle ungemein erregt, aber trotzdem ohne eigentliches Leben und überdies in der derben gigantischen Weise charakterisirt, die den heiligen Persönlichkeiten widerspricht. Umriss und Modellirung zeigen hohe Vollendung, am meisterlichsten aber ist der Vortrag. Die Höhepunkte des warmen Lichtes sind auf überaus kleinen Raum eingeschränkt und werfen eine Art Zwielicht auf den mittleren Durchschnittston, der mittels zarter Schwellung in die grauen Halbtinten und noch graueren Schatten übergeht. Auf diese Weise ist ein Duft des Fleischtones erreicht, welcher materiell und coloristisch sehr von den in breiter flüssiger Masse

---

Sebastian auch den Almosen spendenden Johannes zu, der von Tizian ist.

[62] Venedig, Akad. N. 490, Leinwand, oben rund, h. 4,12, br. 2.20. Fig. über Lebensgrösse. — Von anderen Bildern derselben Sammlung, welche dem P. zugeschrieben sind, ist N. 324: Engel auf Wolken (h. 0,63, br. 1,00) von Paris Bordone oder einem Nachfolger desselben.

gefärbten Gewändern absticht und sehr fein wirkt, aber zwischen diesem gewohnheitsmässigen Verfahren und der ungeschminkten und sonoren Männlichkeit Tizian's besteht eine weite Kluft. — Wo Pordenone nachlässig wird, erscheint er unverhältnissmässig geringer. Dafür gibt sein Verkündigungsbild in S. Maria degli Angeli auf Murano ein so schlagendes Beispiel, dass man versucht ist, es zum grossen Theil auf Gehilfenhände zurückzuführen:

Murano, S.M.d.Angeli

Maria kniet in erschrockener Haltung vor dem Betpulte, Gabriel ist fliegend dargestellt mit einem Gefolge von Erzengeln und Seraphim auf Wolken, darüber Gottvater; durch eine Fensteröffnung blickt man auf Landschaft, worin Raphael mit dem jungen Tobias sichtbar ist.[63]

Hat auch Pordenone von allen gleichzeitigen Meistern seines Ranges — Baldassar Peruzzi vielleicht einzig ausgenommen — die wenigsten kleineren Staffeleibilder gemalt, was sich aus der Eigenart seines Talentes sattsam erklärt, so fehlt es darum nicht an solchen, die unrechtmässiger Weise auf seinen Namen getauft sind. Schon im 16. Jahrhundert wurde ihm in venezianischen Palästen und Gallerien eine grosse Menge nachgewiesen, allein bereits in so früher Zeit benannte man Bilder aufs Gerathewohl.[64]

[63] Murano, S. M. d. Angeli, Leinw., gross. s. darüber Vasari XIII, 30 und Ridolfi I, 158, welche berichten, das Bild sei dem Pordenone übertragen worden, nachdem die Nonnen von S. Maria um 1537 ein Gemälde Tizian's wegen des hohen Preises zurückgewiesen hätten. Abbildung bei D. Vincenzo Zanetti, Del monastero etc. di S. M. d. Angeli, Venedig 1863 S. 180. Das Bild ist schwach und überdies durch Uebermalungen entstellt.

[64] In Venedig wurden ihm zugetheilt: im Palazzo Delfino und Tassis: verschiedene Bilder ohne genauere Angabe (Sansovino edt. Mart. 375. 377); im Magistrato della Ternaria dell' oglio: Markus, Justitia und Temperantia (Boschini, R. M. Sest. S. Polo 10) — dieses gehört dem Bernardino Licinio an; in Pal. Girolamo e Barbon Pesari, Campo di S. Benedetto: die Samariterin am Brunnen, dasselbe Bild, welches wir unter Giorgione's Namen in der Royal Academy in London finden (?); ferner Bildnisse des Benedetto Pesaro und seines Sohnes Girolamo (Sansovino 376); bei Sign. Vincenzo Zen: eine nackte Frauengestalt (Ridolfi I, 168); in Casa Navagero: Bekehrung des Paulus; in Casa Bernard. Giunti: derselbe Gegenstand; bei Sign. Jacopo Ponte: Auferstehung des Lazarus (s. über diese sämmtlichen Bilder Ridolfi I, 168); bei Sign. Biagio Lombardo: Zeichnung darst. David zum Kampfe mit Goliath gerüstet (Ridolfi I, 169); in der Samml. Renier (durch Verloosung zerstreut i. J. 1666): Bildniss eines Doktors mit Büchern (Sansovino 378); in Casa Domen. Ruzzini: 3 Köpfe in gemeinsamem Rahmen (Ridolfi I, 168); in Venedig gekauft durch Basil Fielding,

An seine giorgioneske und palmeske Stilphase erinnert, wiewohl nicht ohne Bedenken, die Sibylle der Pinakothek in München, deren marmorner Fleischton stark gegen die prächtige Gewandung absticht, ein Bild, welches so viel Anklänge an Giorgione bietet, dass es ihm zugesprochen worden ist.[65] — Eine zweite vortreffliche Leistung ist das Gemälde der Salome mit dem Haupte des Täufers auf einer Schüssel in der Gall. Doria in Rom, ein charakteristisches Musterbild kräftiger und stattlicher Weiblichkeit mit anmuthiger Kopfneigung und nicht ohne verführerischen Reiz des Blickes. Sie kehrt in einer guten Nachbildung in der Samml. Baring in London und in einer moderneren im Palast Berry (Grimani-Calergi) zu Venedig wieder.[66] — Bedeutender an Ausdehnung und überdies in seiner Verbindung von Zartheit und Anmuth merkwürdig für den Meister ist der heil. Georg mit dem Drachen im Quirinal, welcher sich ehemals als Altarbild zu Noale bei Treviso befunden hat; die lebensgrosse Reitergestalt hebt sich von einer Landschaft ab, wie sie später von Paris Pordone nachgeahmt wurde.[67] — Neben diesem muss ein zweites umfangreiches monumentales Altarstück zu Torre im Friaul genannt werden, welches Maria mit den Schutzpatronen von Aquileia Hilarius und Tacian u. a. zum Gegenstande hat. Es vertritt, wenn auch arg mishandelt, in breitem skizzenhaften Vortrag die palmeske Stil-

München, Pinak.

Rom, Gall. Doria.

London.

Venedig.

Rom, Quirinal.

Torre im Friaul.

---

englischen Gesandten: Grablegung Christi (Ridolfi I, 168).

[65] München, Alte Pin. Saal, N. 470 (vgl. oben S. 192); das Bild erscheint als Wiederholung desjenigen, welches in einem Verzeichniss der Samml. Canonici in Ferrara, die 1638 verbrannte, folgender Weise beschrieben ist: „Halbfigur einer Frau von G. A. Pordenone, welche eine Prudentia darstellen soll, die rechte Hand auf einem Spiegel, die Linke in der Seite" (s. Campori, Racc. di Catal. 108).

[66] Rom, Pal. Doria, Braccio II, N. 40, Leinwand, Halbfig. lebensgr., links die Magd; die Färbung ist tief, das Bild im Ganzen etwas leer und rauh, was jedoch auf Rechnung von Nachhilfen zu kommen scheint. — London, Samml. Baring (br. 2 F. 4, h. 2 F. 11½), hier ist die Hand, mit welcher Salome die Schüssel hält, nicht sichtbar, das Ganze durch Nachbesserung und Uebermalung entstellt. — Die Copie im Pal. Berry, von modernem Ursprung, wurde vor etlichen Jahren mit dem Hause verkauft. Eins von diesen Exemplaren hat sich ehemals im Besitz der Königin Christine von Schweden befunden (s. Campori, Racc. di Catal. 454).

[67] Rom, Quirinal: Der Heilige sticht mit der Lanze nach dem Drachen, in der Landschaft rechts eine knieende Jungfrau. Holz, h. 9 F., br. 9 F. 2, oben rund, auf einer Rolle links bez. „I. A. REG PORD. F.", wahrscheinlich dasselbe Bild, welches Maniago 207 in Noale beschreibt. Das Bild ist verkratzt und hat seine goldigen Lasurtöne sowie etwas vom Impasto eingebüsst.

periode der Jahre 1515—1520 und zeichnet sich namentlich an etlichen Stellen durch grossen Schmelz und gussglatte Farbenfläche in den Fleischtheilen aus.[67*] — Aus derselben Zeit scheint

Moriago bei Treviso. die Madonna mit Kind zwischen Antonius, Leonhard, Johannes dem Täufer und Katharina in der Kirche zu Moriago unweit Treviso herzurühren.[68]

Den letzten bedeutenden Auftrag erhielt Pordenone durch Herzog Ercole II. von Ferrara. Er hatte für ihn Darstellungen zur Odyssee zum Zweck der Ausführung in Arrasgewebe zu malen, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts noch existirten.[69] Zu Ende des Jahres 1538 verlangte der Herzog sehr lebhaft nach einer Verhandlung mit dem Künstler, der nur mit Mühe bewogen werden konnte, Venedig zu verlassen und erst nach wiederholten Aufforderungen kam. In Ferrara, wo er in den letzten Tagen des December anlangte und im Wirthshaus zum „Engel" abstieg, machte er sich daran, einige grosse „Perspektiven" für den Herzog zu entwerfen, aber er hatte erst wenige Tage ge-

---

67* Torre, Altarbild in monumentaler Form; Leinwand, Fig. lebensgr. Maria umgeben von Joh. dem Täufer, Antonius Abbas, Hilarius und Tatianus, im halbrunden Giebel Gottvater, in der Staffel Rundbilder mit den Heiligen Sebastian, Agatha, der Madonna und einer vierten. Die Maria des Hauptbildes ist fleischig, die Heiligen erinnern an Palma und Correggio. Wo die Farbe erhalten ist, wie z. B. an der Figur des Täufers rechts, ist sie warm, flüssig und von grossem Schmelz, die beiden Engelknaben am Thron mit Viola und Tamburin fallen durch eigenthümliche Gezwungenheit auf. Der Himmelsplan ist ganz neu, Maria's blaues Kleid verdorben, der Arm abgeblättert, Haar und Stirn mit Uebermalungen bedeckt; der Leib des Kindes beschädigt, im Hintergrunde links einige Stellen abgesprungen; dasselbe beobachtet man an der Hand und theilweis an der Wange des heil. Hilarius links und an dem gelben Kleide des Engels mit dem Tamburin. Die Figuren der Predelle sind sehr schadhaft, die Gottvater-Gestalt ist neu, vielleicht von Calderari. Eine Urkunde bei Maniago (66. 195. 307. 308) über das Bild besagt, dass es „è stata fatta dal cel. pit. Zuan Antonio quondam Angelo Regillo l'anno 1520", allein wir sahen, dass Angelo erst 1527 starb.

68 Moriago, Chor, Holz, oben rund, Fig. lebensgross. Die Figuren stehen in gewölbtem Portikus, am Fuss 2 musicirende Engel, die Farbenfläche hat durch Abscheuern und Uebermalung sehr gelitten. — Wir bemerken hier, dass in der Gall. Penna in Perugia eine Copie nach Tizian's Perseus und Andromeda in Madrid irrthümlich für Pordenone's Werk angesehen wird.

69 Ridolfi I, 162 ff. beschreibt diese Odysseebilder, welche er noch kannte, ausführlich; dargestellt waren: der Kampf mit den Kikonen, Aufenthalt bei den Lotophagen, Abenteuer bei Polyphem, bei Aeolus und den Lästrygonen, Erlebnisse auf der Insel der Kirke, Fahrt zur Unterwelt und Todtenschau; entworfen waren ferner: die Sirenen, Fahrt durch Scylla und Charybdis, Rindermord auf Trinacria und Ankunft auf Ogygia, sodann Athena's Fürsprache für Odysseus bei Zeus, Merkurs Botschaft an Kalypso, Odysseus' Aufnahme bei den Phäaken.

arbeitet, als er erkrankte und starb. Der Zustand hatte sich so schnell verschlimmert, dass man nicht einmal Frau und Verwandte Pordenone's herbeiholen konnte. Als Jacomo Tebaldi, der Geschäftsträger des Herzogs in Venedig, der Wittwe 50 Skudi im Namen seines Herrn überbrachte, musste ihr Bruder sie unterstützen; es ist überaus rührend, in Tebaldi's Bericht zu lesen, wie Elisabeth Frescolini klagte, dass sie nun in der Welt allein stehe mit vier lebenden Kindern und einem fünften, das sie unterm Herzen trug. Es steigerte ihren Kummer, dass ihr Gatte fern von ihr und unter so verdächtigen Umständen gestorben war. Denn seine Freunde und vielleicht auch seine Gattin selbst argwöhnten, er sei vergiftet. Die Chronisten wiederholen den Verdacht, der damals entstand, aber es fehlt an jedem Beweise dafür. Pordenone's Leiche wurde in Ferrara ohne Gepränge aus der Schenke, wo er gestorben war, in die Kirche S. Paolo übergeführt und dort im Januar 1539 beigesetzt.[70]

Beim Rückblick auf die Thätigkeit des fruchtbaren Meisters muss es auffallen, dass, während die lebensvollen Stifterbildnisse, die er häufig auf Altarstücken angebracht hat, ungewöhnliche Befähigung nach dieser Seite verrathen, uns doch von selbständigen Portraits seiner Hand so wenig überliefert ist, wie hoch auch zeitgenössische und spätere Berichterstatter die prägnanten Eigenschaften seines Stiles wie seine Meisterschaft und Kühnheit preisen. Die oben erwähnten Bildnisse aus der Familie Pesaro und eins in der Samml. Renier wurden erst verhältnissmässig spät beachtet; ferner begegnet in einem mantuanischen Verzeichniss v. J. 1627 ein weibliches Bildniss mit Laute und drei Halbfiguren zur Seite, das ihm zugeschrieben war, in der Samml. Van Uffel zu Antwerpen wurden Bildnisse des Barnaba Pozzo von Cremona und zweier venezianischer Damen beschrieben[71], endlich in Brescia

---

[70] vgl. darüber Campori: „Il Pordenone in Ferrara", Mantua 1866 und den Aufsatz in Gaz. d. B. Arts 1867, 459 ff. — Baldassar überlebte den Bruder. In einer Urkunde vom 18. März 1542 zu Pordenone bestellte er den Ascanio Cesarino und Pomponio Amalteo als Sachwalter in einem Rechtshandel gegen Pré Teofilo Frescolini, in welchem es sich um Wiedererlangung etlicher Besitzstücke seines Bruders Giov. Antonio handelte. Die Sache wurde durch den Vikar des Bischofs von Concordia beigelegt.

[71] vgl. Ridolfi I, 168. 169.

das Portrait eines Mönches[72], aber keins von allen ist bisher nachgewiesen. Dagegen haben wir eine ganze Reihe Halbfiguren und Brustbilder in Privatsammlungen aller Länder, die unter Pordenone's Namen stehen, aber durchaus Nichts mit der Art seines Talentes gemein haben, die in den religiösen Ceremonienbildern hervortritt, vielmehr ergibt sich, dass entweder einfache Willkür der Benennung oder Verwechselung mit der Signatur des Bernardino Licinio vorliegt. Andrerseits aber können echte Bildnisse Pordenone's falsch benannt worden sein, und nach dieser Richtung möchten wir die folgenden der Prüfung empfehlen:

Wien, Samml. Czernin N. 38: Halbfig. eines Dogen in Gala (Leinw.), Hintergrund warm braun, oben links die theilweis durch Uebermalung bedeckte Inschrift „Andrea Griti Doge in Venezia", ganz unten rechts „TITIANVS E F." (wenn Fälschung, dann jedenfalls alte). Das Bild vertritt auf alle Fälle Pordenone's Auffassung und Behandlungsweise im Gegensatz zu der Tizian's; die Züge sind lebensvoll und bewegt und haben überdies die eigenthümliche Wucht und Derbheit, welche P. verräth; besonders gilt dies auch von den Händen; ebenso finden wir seinen kräftig hastigen Vortrag und seinen lederartig ebenen Fleischton, seinen breiten energischen Strich, dagegen weder die Tonbrechung, die feine Modellirung und Lasur noch das Gefühl für Helldunkel, welche dem Tizian eigen sind, den es keineswegs erreicht, während es für Pordenone sehr tüchtig ist.[73]

Paris, Louvre N. 474: Männl. Brustbild ein wenig zur Seite gewandt, mit langem Bart, in schwarzem Kleid, die eine Hand auf einen Pfeiler gestützt, die andere am Degen. Das Bild gilt ebenfalls für Tizian's Werk; die leichte Haltung und der adelige Ausdruck sind trefflich in Pordenone's massiger Vortragsweise wiedergegeben, aber die Hand ist wieder derb, die Finger plump, ein charakteristischer Mangel; auch ist die Zeichnung nicht so einfach, die Färbung nicht so frisch und natürlich wie bei Tizian, dessen feine Elasticität und Plastik fehlt, an deren Stelle eine an Härte grenzende Glätte tritt. Für P. aber ist das Portrait immerhin sehr schön.[74]

---

[72] s. L. Chizzola: Le pitture e sculture di Brescia, 1760.

[73] Waagen, Kunstdenkm. Wiens, 303 welcher die Inschrift unbemerkt gelassen hat, erklärt das Bild seltsamer Weise für das des Dogen Francesco Venier (1554 bis 56) und widerspricht sich durch die Angabe, dass dasselbe den Stil Tizian's in seinem 90. Jahre an sich trüge, wonach es 10 Jahre nach Venier's Regierung gemalt sein müsste. Andrea Griti regierte 1523—38; dass er sich von P. malen lassen, ist bei dem Aufsehen, das dieser in jener Zeit in Venedig machte, wohl begreiflich.

[74] Paris, Louvre, Leinw., Halbfig., h. 0,99, br. 0,82, aus der Sammlung Ludwig's XIV. stammend, durch Mazarin in Rom von der Marchesa Sanesi gekauft.

London, Samml. Baring: Lebensgr. Halbfig. eines Mannes mit der Hand auf dem Tisch, auf welchem Stundenglas und Bücher stehen; oben links: „EST MORT. NOBIS DĒ COE DEBEC?", rechts unten: „A . . . MDXXI", dem Tizian zugeschrieben, nicht frei von Abreibung und Uebermalung, aber ein treffliches Stück in der Art des vorigen.

Rom, Gall. Colonna: Zwei Halbfiguren, fälschlich dem Pordenone zugetheilt; das eine ist von Morone, das andere von geringerer Hand.

Von den zahlreichen Galleriebildern, welche in Florenz, Turin und Rovigo unter Pordenone aufgeführt werden, sind etliche dem Palma Vecchio, andere dem Bonifazio, noch andere unbedeutenderen Malern zurückzugeben, in Dresden und Berlin erscheint Pordenone mit Bernardino Licinio oder Campi von Cremona verwechselt, in München, wo wir ein für Giorgione erklärtes Bild ihm zuerkannten, gehören die ihm zugetheilten anderen Händen an; von den in England befindlichen Stücken kann vielleicht nur das in der Samml. Baring erwähnte mit Bestimmtheit anerkannt werden:

Florenz, Uffizien N. 619: Brustbild der Judith (Holz, Oel), mit flatternden Locken, die eine Hand im Haar, die andere im Bart von Holophernes' Kopfe; baarhäuptig und in blossem Hals, die Gestalt von dunklem Grunde abgehoben. Das Bild ist durch Verwaschung und Nachtüpfelung sehr beschädigt, scheint aber ursprünglich sehr reich im Ton und ausserordentlich fein durchgeführt gewesen zu sein, der Vortrag steht dem Palma Vecchio weit näher als dem P. — N. 616: Bekehrung des Paulus, 16 Figuren (lebensgross, Leinw.), eine lebensvolle Composition im Stile Bonifazio's. — N. 585: Männliches Bildniss (Kniestück, lebensgross), baarhäuptig mit kurzem schwarzen Bart, an einen Tisch gelehnt, die Rechte auf einem Buch, in der Linken ein Taschentuch. Schadhaft, die Hände sehr verdorben, Leistung eines Nachfolgers des Paris Bordone, wie etwa des Franc. Dominici, Lodovico Fiumicelli oder F. Beccaruzzi. Gall.-Bilder.

Florenz, Gall. Pitti N. 52: Maria mit Kind und Joseph umgeben von den Heil. Katharina von Alex. und Magdalena — im Stil des Giambattista Zelotti.

Rovigo, Stadtgall. N. 4: die heil. Agnes thronend zwischen Lucia und Katharina (Leinw., Fig. 1/2 lebensgr.) s. unter Bern. Licinio. — N. 156: Weibl. Heilige in Betrachtungen, kleine Tafel in Giorgione's Manier und aus seiner Zeit.

Berlin, Museum N. 196: Die Ehebrecherin vor Christus umgeben von Pharisäern und Kriegsknechten, 10 Halbfiguren vor einer Säulenhalle; durch alte Uebermalungen verdorben, die Köpfe

der beiden Hauptfiguren fast neu; von einem Nachfolger Pordenone's oder einem der Campi.[75] — N. 165: Christus den Jüngern die Füsse waschend und den Petrus bedeutend — in der Weise eines Nachfolgers des Bonifazio, an Rocco Marconi, Savoldo oder Beccaruzzi erinnernd.[76]

München, Pin., Saal N. 482: Ein Concert, 9 Halbfiguren im Chor singend; das Bild, sehr durch Uebermalungen verändert, erinnert an Florigerio oder andere Friauler seines Gepräges und hat andrerseits Verwandtschaft mit den Modenesen und Ferraresen aus dem Anhange Garofalo's und der Dossi.

Frankfurt a/M., Städel'sches Inst. N. 31: Bildniss des Kardinals Bembo, Halbfig. (ehem. in Canova's Besitz, aus der Samml. Barbini Breganze erworben); zu stark übermalt, um mit Sicherheit beurtheilt werden zu können.

Petersburg, Ermitage N. 116: Mann und Frau im Gespräch; technisch des P. nicht würdig, rauh in Ton und Umriss und hart in den Uebergängen, gut erhalten; vielleicht von Cariani aus dessen früher Zeit. — N. 117 und 118: Herkules mit der Schlange und Theseus mit Centauren; kleine Stücke, vermuthlich von Campi aus der Zeit der Nachahmung P.'s.

London, Stafford House: Die Ehebrecherin vor Christus, 9 Halbfig. in Lebensgr., von einem älteren Venezianer.

London, Nat.-Gall. N. 272: Bruchstück einer kolossalen Apostelfigur oberhalb eines Bogens sitzend (ehemals in einer Kirche bei Venedig), ein schweres und unvortheilhaftes Stück Arbeit des Meisters.

England, Alnwick Castle (aus der Gall. Manfrin): Sieben Bildnisse, darst. einen Maler mit den Seinigen, angeblich Pordenone und seine Kinder; Kniestück, gute Leistung des Bern. Licinio (s. später).

England, Burleigh House, bei Marquis of Exeter: Anbetung der Könige, jetzt dem Pordenone, früher richtiger dem Bassano (Jacopo da Ponte) zugeschrieben, welcher hier die Weise P.'s nachahmt, wie sie in der Flucht nach Aegypten und anderen Bildern der Gall. zu Bassano vertreten ist. Der Stil entspricht demjenigen des Epiphanienbildes der schottischen Nat.-Gall. in Edinburg N. 65, welches unter Tizian's Namen steht, ferner dem Christus in Emaus mit gleicher Benennung in der Sakristei der Kirche zu Cittadella, oder der Geburt Christi und Anbetung der Hirten in Hampton-Court N. 467, endlich dem gleichen Gegenstande N. 164 der Gall. der Ambrosiana in Mailand, der ganz richtig mit Bassano's Namen benannt ist. Die genannten Stücke lassen in ihrer Aufein-

[75] Berlin 196, Leinwand, h. 1,00, br. 1,40, unter Licinio da Pordenone.

[76] Berlin 165, unter Giov. Ant. Licinio, Leinw. auf Holz, h. 1,26, br. 2,40

anderfolge die allmälige Stilentwicklung des Jacopo da Ponte vor seiner späteren und besser bekannten Manier deutlich erkennen.

Edinburg, schott. Nat.-Gall. N. 131: Christus in Gethsemane; ein lombardisches Bild.

Cambridge, Mus. Fitzwilliam N. 4: Verlobung der heil. Katharina, geringe Copie des dem Tizian zugeschriebenen Bildes N. 638 in Hampton-Court. — Ebenda: Venus und Cupido, sehr schwach und nicht einmal von einem unmittelbaren Nachfolger Pordenone's.

Hampton-Court N. 30: Brustbild eines Mannes in langem Haar und Bart mit schwarzer Kappe, sehr schadhaft, aber noch in P.'s Weise. — N. 69: Ein Ritter, Halbfig., unecht. Dasselbe gilt von N. 158: Bildniss eines Senators; N. 564: Judas mit Christus; N. 851: ein Weib mit Helm; N. 152: die sogen. Familie Pordenone's, welches dem Bern. Licinio angehört, ebenso wie N. 360: eine Dame am Spinett. — N. 466: Heil. Familie, von einem unbedeutenden Nachfolger des Paris Bordone.

Glasgow, Schloss Hamilton: Mad. mit Kind, anscheinend Copie des Bildes von Antonello da Messina im Museum zu Berlin N. 13 (der Name „Lycinii" am Rahmen ist gefälscht), das Machwerk ärmlich.

Manchester-Ausst. N. 217 (Eigenthum eines Mr. F. Perkins): Bildniss eines jungen Mannes mit der Jahrz. 1528; von Bern. Licinio (s. später).

London, Samml. des Earl Brownlow: Bildniss eines Mannes mit offenem Notenbuch, bez. „MDXXIII Anno aetatis suae LV P. Lycini P." (nicht von den Verf. gesehen).

London, bei Mr. Cheney: Copie des Apollo vom Belvedere (den Verf. entgangen).

London, weil. Samml. Bromley: Zwei männliche und zwei weibliche Bildnisse (nicht gesehen).

England, Alton Towers: Tod des Petrus Martyr.[77]

Madrid, Mus. del Prado N. 341 (früher 418): Maria mit dem Kinde zwischen Antonius von Padua und Rochus, dem Pordenone zugeschrieben, aber noch mehr dem Stile des Francesco Vecelli entsprechend (Holz, 0,92 zu 1,33). — N. 849 (?): Tod Abels, dem Pordenone zugeschrieben und seinem Stile verwandt, jedoch erneuter Prüfung bedürftig.[78]

---

[77] Ueber die beiden letztgenannten Bilder vgl. Waagen, Treasures III, 378 und III, 383.

[78] Zahlreiche Bilder Pordenone's, welche sich ausserhalb Venedig's befunden haben, sind jetzt nicht mehr nachweisbar: Cremona, bei Conte Triulzi (ehemals in der Kirche S. Pietro al Pò): Karton enth. den Leichnam Christi (Maniago 271); Piacenza, Signori Chiappini: Karton eines heil. Augustin (Maniago 27): Mantuanische Samml.: eine Dame die Laute stimmend, 3 Bildnisse in Halbfiguren (Invent. v. 1627 bei d'Arco II, 160), vgl. über das Bild, welches dem P. zugeschrieben war, aber einem seiner in Hampton Court vertretenen Nachahmer angehörte, unter Bern. Licinio);

Pellegrino und Pordenone hatten, wie es bei Malern von ihrer Bedeutung immer der Fall sein wird, ihre Nachahmer, unter ihnen theils Schüler im eigentlichen Sinne, theils solche, die sich fertige Werke zum Muster nahmen. Hervorragendes hat keiner von diesen geleistet; es genügt, einige wenige zu charakterisiren.

Bernardino Licinio, der am meisten mit Pordenone, seinem weitläufigen Verwandten, verwechselt wurde, war ganz und gar Zögling des 16. Jahrh., an dessen Schwelle er geboren ist. Er erhielt seine Anleitung im Friaul und ging später nach Venedig. Mit den Kunstgenossen in Norditalien war er wohl bekannt, hat einmal den Palladio portraitirt und scheint in den lombardischen Provinzen gewandert zu sein.[79] Seine frühesten Bilder haben die Jahrzahl 1524, die spätesten 1542. Obgleich er Aufträge zu religiösen Gemälden nicht verschmähte, lag doch seine Stärke in der Bildnissmalerei. Trefflich sind neben den Einzelgestalten seine Gruppenbilder, sei es nun dass er einen Künstler mit seinen Schülern, einen Vater mit Weib und Kind, eine Mutter mit ihrem Sohne und aufwartenden Nebenfiguren, eine Dame in musicalischer Gesellschaft u. a. darstellt. Wir haben derartige Familienstücke unter seinem eigenen und auch unter Pordenone's Namen in guter Zahl:

Antwerpen, Samml. van Uffel: 1) Mad. und Kind von Joseph und Franciskus verehrt, lebensgr. Fig., 2) Maria m. K. und Hieronymus, fast lebensgr., 3) Bildniss des B. Pozzo in Katzenpelz, einen Handschuh in der Hand, 4) eine venezianische Matrone mit einem Juwel auf der Brust, ein Leopardenfell um die Schultern und ein Buch in der Hand, beide Halbfig.; 5) ein zweites Matronenbildniss mit blossem Hals in reicher Kleidung und einer „testiera di fiori“ auf dem Kopfe (Ridolfi I, 168. 169); Verona, Casa Bonduri: Halbfigur des Johannes in einer Landschaft, auf Kupfer (dal Pozzo, Pitt. Ver. 162. 290); Verona, Casa Fattori: ein Bildniss (Pozzo 291); Verona, Casa del Conte Ercole Giusti: Bildniss Pordenone's (Pozzo 299); Verona, Casa dal Pozzo: Bildniss in Pelz (Pozzo 308); Verona, Casa de' Sign. Cortoni: 1) Johannes d. Evang., lebensgr. Fig., 2) Kreuzabnahme mit zahlreichen überlebensgr. Fig., 3) Kleopatra's Tod (Ridolfi II, 304). Brescia, Casa Barbisoni: Bild (Chizzola, Pitt. di Br. 163); Prag, Samml. Kaiser Rudolf II.: nacktes Weib von „Bordanon“ (s. L. Urlichs in der Zeitschr. f. Bild Kunst V, 140); Whitehall, Samml. König Karl's I.: „Pordenone's Selbstportrait nach dem Leben, die Laute spielend“, 2 F. 9 zu 3 F. 3 (Bathoe's Catal. v. 1757); Samml. König Jakob II. in London: Pordenone's Frau und Tochter auf dem Spinett spielend (Bathoe's Cat.); Samml. des Herzogs von Buckingham (zu König Jakob's I. Zeit): 1) Simson und die Philister, 20 Figuren h. 5 F., br. 7 F. (Bathoe's Cat.); 2) Rückkehr des verlorenen Sohnes h. 5 F. 5, br. 8 F. 11 (Bathoe's Cat.).

[79] vgl. Temanza, Vita del Palladio 284—289 und andere bei Maniago 92 benutzte Quellen.

Alnwick, Sammlung Northumberland: Der Maler, eine bärtige dunkle Erscheinung (Halbfig.), steht hinter dem Tisch, eine zerbrochene Statuette in der Hand, links ein Jüngling eine Zeichnung emporhaltend, auf welcher die Worte stehen „Vardè si sta ben sto disegno“, rechts ein anderer mit einer Statuette in der Rechten, mit der Linken nach einer auf dem Tische liegenden Zeichnung deutend, welche die Aufschrift trägt: „Le dificile sta arte.“ Im Hintergrund 3 Zuschauer, von denen einer lächelt; auf dem Tische eine Tintenflasche und zerbrochenes Skulpturwerk. Die Gesichter haben hier einen purpurrothen Schein und sind in ziemlich weichem milden Ton gehalten.[80]

Petersburg, Ermit. N. 120: Eine Mutter, welche in Gegenwart zweier anderer Personen ihren Sohn umarmt, im Hintergrunde links sieht man den Himmel (Halbfig.), ebenfalls ein weichgestimmtes Bild Licinio's, an Cariani und an Palma Vecchio erinnernd.[81]

Rom, Gall. Borghese, Stanza XI. N. 33: Familienbild mit 9 lebensgr. Figuren, oben links bez. „B. LICINI OPVS.“[82]

Hampton-Court N. 152: Familienbild, 10 Halbfig. um einen Tisch versammelt, dabei ein Hündchen, oben links die Jahrzahl „MDXXIIII“ (durch alte Abputzung und Nachbesserung entstellt), Seitenstück des vorigen, aber ursprünglich fein und sicher behandelt und im Vortrag wirksamer als jenes.[83] — N. 630: Eine Dame, welche auf dem Spinett spielend sich zu einem links stehenden Manne in streifiger Kappe umwendet (im Haar beschädigt), mit dem sie spricht; auf der andern Seite eine alte Dame zuhörend; schön gruppirt und lebensvoll bewegt, die Farbe ist trotz der Abreibungen, die sie erfahren hat, ansprechend und nicht so eintönig hart wie gewöhnlich.

Licinio's Typen sind nicht einfache Nachbildungen derjenigen Pordenone's, sondern sie haben zugleich Verwandtschaft mit Palma und Giorgione, wenn sie auch nur geringe Tiefe der Auffassung und wenig Ausdruck zeigen. Die Zeichnung ist ungenau, Hände, Füsse und die feineren Gliedmaassen plump. Der Fleischton hat bei ihm in der Regel einen stumpfrothen Stich und harte glanzige

---

[80] vgl. über das Bild, welches früher in der Samml. Manfrin in Venedig und später in der des Mr. Barker in London war, Temanza's Vita di Alessandro Vittoria.

[81] Petersburg. Ermit. Urspr. Holz, auf Leinw. übertragen. h. 0.62, br. 0.88; der weisse Spenser der Frau inmitten des Bildes ist übermalt. Das Bild N. 119 daselbst: Anbetung der Könige (1.89 zu 2.33) ist nicht von Licinio, sondern ist spätere Copie von Bassano's Bilde N. 65 in der Schott. Nat.-Gall. zu Edinburg, wo es unter dem Namen Tizian's steht (vgl. dagegen Waagen, Ermit. S. 67. 68).

[82] Ebendaselbst N. 42: Madonna mit Kind und dem jungen Johannes umgeben von Anna und Katharina, dem Stil der Schule P.'s entsprechend, aber von geringerem Werthe.

[83] Das Bild stammt aus der Samml. König Karl's I. in St. James (s. Bathoe's Catal. 1757).

Glätte, der Charakter seiner Figuren ist meist schwer und fleischig, sodass man alle Mängel Pordenone's und Palma's redlich wiederfindet. Recht glücklich erscheint er bisweilen im Einzelbildniss:

London, bei Mr. Perkins: ein junger Mann, den lockigen Kopf sanft neigend, die Linke in die Hüfte gestemmt, die Rechte, welche den Handschuh hält, auf der Brüstung, in dunklem Mantel mit grauem Pelzkragen (Kniestück, brauner Grund), an der Wand links die Inschrift „STEPHANVS NANI AB AVRO? XVII. MDXXVIII LICINIVS P."[84], ein Bild von giorgioneskem Charakter.

Venedig, bei Sign. Felice Schiavoni: Lebensgr. Brustbild eines jungen Mannes, den Kopf nach links geneigt, in schwarzseidener Kleidung mit Hemdvorstoss, baarhäuptig, die eine Hand auf der Brust, den Zeigefinger der Rechten ausgestreckt; auf kaltem dunklen Grunde; an Lotto und Cariani erinnernd.

Dresden, Mus. N. 252: Bildniss einer sitzenden Dame mit langer Taille, das nussbraune Haar unter weitem Turban glatt gekämmt, in rothem Aermelkleid mit Vorhemd und grünen Handschuhen; an Turban und Achselleisten läuft ein Ornament, welches einer gelben Passionsblume ähnelt, um Hals und Busen Kragen und Kette; hinter der Gestalt eine Nische, auf welcher die Inschrift „P. LICINI F. MDXXXIII."[85] Die technische Beschaffenheit dieses und ähnlicher Stücke besteht darin, dass die Farbe des Kleides mit hastigem Pinselstrich auf dem rohen Leinwandgrunde aufgetragen worden, während der Fleischton mit Bimsstein abgeschliffen und glatt modellirt ist. Der Werth des Bildes wird durch Uebermalungen sehr beeinträchtigt.

Wien, Belvedere, Erdgesch. II. Saal, N. 15: Bildniss des Ottavio Grimani, Prokurators von S. Marco, im 24. Lebensjahre (Kniestück), auf bräunlichem Grund, worauf die Inschrift „OTAVIANVS . GRIMANVS . SEMPITERNA . SOCIETATE . PRIOR . ANNOR XXIIII MDXLI" und an dem Steine, auf welchen Grimani ein Buch stemmt: „B. LYCINI OPVS".[86] Das Bild in den Hauptbestandtheilen völlig unberührt, lässt Licinio's glänzend rothe Fleischfärbung scharf hervortreten.

Als Maler religiöser Gegenstände wird uns Licinio zuerst in Rovigo. Gall. einem bezeichneten Bilde des Museums zu Rovigo v. J. 1530 bekannt, welches eine Heil. Agnes mit Katharina und Lucia in sehr schwächlicher und geistloser Weise darstellt.[87] Besser ist die

[84] Auf der Ausst. in Manchester N. 217, Leinwand, durchweg stark auspunktirt.

[85] Dresden, irrthümlich als Pordenone aufgeführt. Das P der theilweis verwischten Inschrift ist ein verstümmeltes B. Leinw., h. 0,59, br. 0,55, oben und unten ist ein Stück angesetzt.

[86] Wien. Leinw., der Hintergrund allein übergangen.

[87] Rovigo, Stadtgall. N. 4. Leinw., Fig. unter Lebensgr., Inschrift „Joannes

Madonna mit Kind und dem knieend ein Kreuz darreichenden Franciskus auf landschaftlichem Grunde, welche unter Polidoro's Namen in den Uffizien hängt; hier sind wenigstens die Figuren Maria's und des Heiligen ansprechender, wenn auch den Typen der Adel fehlt und die rothe Fleischfärbung zu eintönig erscheint.[88] Weit vortheilhafter sodann eine Madonna mit Kind umgeben von Hieronymus, dem Täufer und einer weibl. Heiligen nebst zwei Stifterbildnissen im Besitz des Sir Ivor Guest in England, eine Reihe Halbfiguren, von denen die ersteren an Pordenone, die letzteren an Pellegrino's palmesken Stil erinnern, wie ihn das Madonnenbild in Cividale v. J. 1529 zeigt. Trotz nachlässiger Zeichnung und falscher Gewandbehandlung übt das Bild infolge einer gewissen Zartheit des Tones und des Helldunkels unleugbaren Reiz.[89] Kältere Behandlung dagegen kennzeichnet die heil. Familie mit Antonius von Padua in der Gall. Manfrin in Venedig.[90] Das Meisterstück Licinio's in dieser Richtung ist jedoch das grosse Altarbild in S. Maria de' Frari in Venedig:

Florenz. Uffiz.

England, Samml. Ivor.

Venedig, Gall. Manfr.

Die Jungfrau auf hohem Stufenthrone sitzend blickt nach rechts herab, während das auf ihrem Knie stehende Kind nach links hin segnet; hinter dem Throne ist ein grüner Vorhang an einer Blumenguirlande aufgehangen; unten stehen zu jeder Seite 5 Heilige, voran Franciskus und Antonius von Padua, dahinter u. a. Hieronymus und Andreas; bez. „BERNARDINI . LYCINI . OPVS."[91]

Venedig, S. M. d. Frari.

Das Bild, einfach und energisch in der Figurencharakteristik, erinnert lebhaft an die Typen der friaulischen Schule, doch haben die Heiligen in Haltung und Ausdruck tizianeske Züge. Freie

Trivisanus abbas S. Cypriani quem genus Muriana colit hoc munus dedit MDXXX", und rechts: „LICINII OPVS", sehr beschädigt und durch Nachhilfen verdüstert.

88 Florenz, Uffiz. N. 1288; das Kind sehr hässlich, der Fleischton eintönig warm.

89 Ehemals in der Gall. Manfrin in Venedig, Holz, Fig. lebensgr. Die in der Ecke des Bildes angebrachten Portraits, Mann und Frau, letztere in reicher Kleidung, werden von den Heiligen empfohlen, Hintergrund Landschaft, das Gewölk übermalt.

90 Venedig, Gall. Manfrin N. 40: Maria m. K. und dem kleinen Johannes, Joseph und dem knieenden Antonius von Padua in Landschaft (Leinw., Fig. unter Lebensgr.). Ehemals in der Kirche der Isola di S. Clemente bei Venedig; es erinnert an ein später zu erwähnendes in Brescia (vgl. Boschini, R. M. Sest. della Croce 52 und die späteren Handbücher bis zum Ende des vor. Jahrh.).

91 Venedig, Frari, Holz, oben rund, ganze Fig. in Lebensgrösse.

Zeichnung, breiter Vortrag und strenge tiefe Farbe erheben dieses und ein in den Hauptvorzügen ihm ebenbürtiges Altarstück v. J. 1535 in der Kirche zu Saleto (Maria mit Kind zwischen Sylvester und Laurentius)[92], weit über die bisher betrachteten.

Saleto. Kirche.

Dass Licinio häufig mit anderen Meistern verwechselt worden ist, kann bei der geringen Entschiedenheit seiner künstlerischen Individualität nicht auffallen. Meist hat er das auf die Dauer sehr zweifelhafte Glück gehabt, zu hoch angeschlagen zu werden. Wir gehen eine Reihe solcher falsch benannter Bilder durch, in welchen wir seine Hand erkennen:

Venedig, Akad. N. 428, angebl. Paris Bordone: Brustbild einer Nonne, welche die Linke auf die Brust legt, auf dem lichten Hintergrund zwei Schilder und darüber die Inschr. „F. A. XLVIII A. A. VX." Das Bild, ziemlich mishandelt, ähnelt dem Stil Pordenone's und hat scharf röthlichen Fleischton.[93]

Mailand, Erzbisch. Palast N. 36, angebl. Palma Vecchio: Jesus auf dem Schoosse Maria's Johannes den Täufer segnend, der das Lamm trägt, Hintergrund Landschaft; in der Composition Nachahmung Palma's, Formgebung und Ausführung gehören dem Licinio an.

Augsburg, Gall. N. 234, angeblich Palma Vecchio: Eine junge Dame in blossem Hals, das Haar von weissem Tuch umwunden, hinter einer Brüstung, fast ganz von vorn gesehen, wenig unter Lebensgrösse, die rechte Hand auf den Busen pressend, die linke auf ein Buch gestemmt. (Holz), stark mit Uebermalungen bedeckt, das Fleisch von ziegeliger Röthe; das Bild gehört jedoch zu denjenigen, in welchen Licinio dem Palma am nächsten kommt.

Brescia, Duomo vecchio, angebl. Giorgione: Der heilige Joseph einem der Hirten das Jesuskind auf Maria's Knie zeigend, ein zweiter Hirt links im Gebet knieend, Hintergrund Haus und Landschaft. Auch hier ähnelt die Composition dem Palma, aber die Ausführung ist von Licinio, die Figuren sind nachlässig gezeichnet und sehr stark geröthet.[94]

Rom, Gall. Sciarra, angeblich Giorgione: Die Tochter der Herodias mit empfindsam geneigtem Kopfe die Schüssel haltend, auf welche der Henker das Haupt des Täufers legt, daneben die Magd.

---

[92] Saleto; Leinw., Fig. lebensgross; bez. „Bernardinus Licinii opus 1535." Das Kind erinnert hier an Palma Vecchio, die Farben, rosig aber flach und trocken, an Paris Bordone, die Gewandung ist schlecht geordnet.

[93] Das Bild N. 527 daselbst, dem Licinio zugeschrieben, gehört, wie wir bereits bemerkten, dem Fogolino an.

[94] Brescia. Holz, an zwei Stellen waagrecht gesprungen, Fig. 3/4 lebensgross. Das Bild wurde der Kirche von Sign. G. B. Averoldi gewidmet (s. F. Odorici, Guida di Br. 1853 S. 28).

(Holz, Fig. unter Lebensgr.) Hier ist Licinio's Manier deutlich ausgeprägt.

Petersburg, Gall. Leuchtenberg N. 38: Dieselbe Gruppe wie auf dem Bild der Gall. Sciarra, mit Zuthat einer weibl. Figur links; nicht so gut wie das vorige, der Vortrag hastig und nachlässig; vermuthlich der Altersperiode angehörig.[95]

Hannover, Samml. Hausmann N. 189, angeblich Giorgione: Venus auf rothem Tuch am Boden sitzend, links neben ihr der geflügelte Amor, weiter hinten rechts Mars als geharnischter Ritter knieend, die Rechte auf das Schwert gestützt, in der Linken einen Dolch haltend, Hintergrund Landschaft, welche jedoch von flandrischer Hand erneut ist. Das Bild, auch für Paris Bordone und Pordenone gehalten, entspricht in Zeichnung und Färbung dem Licinio, die Formen sind schwer und fleischig.[96]

Genua, Pal. Brignole: Bildniss des Franc. Philetus, angebl. von Giov. Bellini, anscheinend jedoch ebenfalls von Bern. Licinio.[97]

Von Bernardino's Verwandten Giov. Antonio Licinio, welcher

---

[95] Holz. Figuren fast lebensgr., vgl. Waagen, Ermit. etc. S. 375, der es einem Nachfolger Giorgione's zutheilt.

[96] Leinw., Fig. lebensgr., h. 4 F., br. 5 F. 1 Z. Die Gestalt der Venus beschädigt.

[97] vgl. B. V, 183. — Von anderen, dem Licinio zugetheilten Bildern erwähnen wir noch: Pavia, Gall., Bildniss einer Dame (Kniestück) in der l. Hand ein Buch haltend, den r. Ellenbogen auf einen Pfeiler stützend, in rothem Kleid auf braunem Grunde, am Pfeiler die Inschrift „1540 DIE 25 FEB". Das Bild erinnert an Licinio und Cariani, ist aber durch Uebermalungen ganz entstellt. — Berlin, Mus. N. 158: Ein Ballspieler und sein Schüler, der ihm den Gurt schnürt, Leinwand, Halbfig., fast lebensgr., aus Samml. Solly, venezianisches oder friaulisches Bild, vielleicht von Calderari. N. 170: ein bärtiger Mann in schwarzem Rock mit Pelzbesatz, welcher mit empordeutender Hand einen Knaben unterweist, der in aufmerksam betheuernder Haltung vor ihm steht, Halbfig., fast lebensgr., aus Samml. Solly; verschieden von dem Bilde N. 158, dem Cesare Vecellio verwandt. — Wien, Samml. Harrach N. 245: Mad. m. K. und einer anbetenden Heiligen; stark übermalt, aber ursprünglich vielleicht von Licinio, wenn es auch nicht unter seinem Namen steht. — London, bei Mr. Layard: Maria mit Kind und Joseph, links ein Heiliger mit Fahne und Palme, Hintergrund Landschaft; kleines echtes Bild von Licinio. — Glasgow, Schloss Hamilton: Weibl. Brustbild in gelbem Turban, in der einen Hand den Handschuh, in der andern ein Buch, dahinter rother Vorhang (Leinw., lebensgross), anscheinend von einem Ferraresen wie Dosso Dossi oder Garofalo. — Ebenda: Maria m. K., Joseph und Magdalena, Halbfig. vor einer Brüstung mit der Inschrift „B. LYCINII", grobe Fälschung. — Nachrichten sind noch über folgende erhalten: Venedig, Procurazie vecchie: zwei Fresken sotto il volto del portico darst. Justitia und Dignitas, aus der Schule Pordenone's (Boschini, R. M. Sest. S. Marco 79); Venedig, Magistr. della ternaria all' oglio: Markus zw. Justitia und Temperantia (Boschini R. M. Sest. S. Polo 10); Venedig, Scuola di S. Ambruogio e S. Carlo de' Milanesi alli Frari: der heil. Ambrosius zu Ross „del fratello del Pordenone" (Boschini, a. a. O. 46); Venedig, S. M. degli Angeli, Cap. Pasqualiga: Maria m. K. zwischen Laurentius und Ursula, hinten Vorhang von Engeln gehalten, vorn ein Engel mit Violine und ein knieender Senator. (Bei Boschini R. M. Sest. de Croce 26, der Schule des P. Bordone zugeschrieben.)

1576 in Como gestorben sein soll, wissen wir nichts Näheres[98] und auch über Giulio Licinio, angeblich Neffen Pordenone's, erfahren wir sehr wenig. Er soll auf seinen Wanderungen nach Rom gekommen sein. Nun haben wir in der Kirche zu Roganzuola bei Conegliano (derselben, für welche Tizian das vor kurzem entwendete Altarbild gemalt hat) eine Reihe von Fresken, die vermuthlich wegen ihrer Schulverwandtschaft mit Pordenone dem Pomponio Amalteo zugeschrieben werden, ohne jedoch dessen gewöhnliches Stilgepräge zu tragen. Sie unterscheiden sich dadurch, dass sie Studium rafaelischer Compositionen verrathen:

Roganzuola bei Coneg. An der Altarwand: Fischzug Petri (nach Rafael) und Darstellung im Tempel, an der Wand links eine Schlachtscene mit deutlichen Entlehnungen aus Rafael's Attilabilde, rechts Sturz des Simon Magus, mit Reminiscenzen an Rafael's Karton, in der Leibung des Thürbogens 10 weibliche Heiligenköpfe; am Kreuzgewölbe der Decke: die Enthauptung des Johannes, Christus und die Ehebrecherin, Magdalena Christus die Füsse salbend und die Verklärung, in den Ecken dieser Ausschnitte auf scheinbarem Goldmosaikgrund 8 Medaillons mit den Evangelistenzeichen und den 4 Kirchenvätern (die Ornamente denen des Peruzzi und Soddoma sehr ähnlich).

Die Farbe ist dunkler und im Schatten röther, die Umrisse markirter und nicht so richtig wie bei Pomponio. Als Zögling aus Pordenone's Werkstatt möchte Giulio Licinio, wenn er anders in Rom gewesen ist und an der besonders von Giov. da Udine bewirkten Uebertragung des rafaelischen Stiles nach dem Norden theilgenommen hat, hier in Frage kommen. Seine späteren Jahre soll er in Deutschland und zwar in Augsburg zugebracht haben, wo er angeblich um 1561 gestorben ist. Ueberreste von Tempera-Dekorationen seiner Hand (Pluto, Venus und Janus darstellend) werden noch an einem Hause der Philippine-Welser-Strasse gezeigt, aber wenn hier auch noch Anklänge an Pordenone's Weise erkennbar sind, ist doch nichts Beweisfähiges mehr erhalten.[99]

Augsburg, Haus-Dekor.

[98] vgl. Maniago a. a. O. 91 und 344 und Renaldis 43.

[99] Dass Giulio Licinio die i. J. 1584 im Bibliotheksaale des Dogenpalastes in Venedig gemalten Allegorien ausgeführt habe, ist sonach wohl ein Irrthum Zanotto's, vgl. dessen Guida di Venezia 1863 S. 115 und Maniago a. a. O. 212, welcher aus de Piles Abrégé de la vie des peintres die folgende Inschrift eines augsburgischen Hauses wiedergibt: „Julius Licinius civis Venetus et Augustanus hoc aedificium his picturis insignivit hicceque ultimam manum posuit an.

Zu der jüngeren Gefolgschaft Pordenone's gehört sodann Giov. Maria Zaffoni, gewöhnlich Calderari genannt, ein dreister Techniker in der Art des Pomponio Amalteo, Beccaruzzi oder Fiumicelli, der neben Pordenone auch den Paris Bordone nachahmte und nur im Friaul bekannt wurde, wo er bis 1570 gearbeitet hat. Eine seiner frühesten und besten Leistungen ist die Bildreihe (4 Scenen aus dem Leben Joh. d. T.) aus d. J. 1534 am Baptisterium des Doms zu Pordenone, kleine aber lebendige Compositionen, flott hingeworfen, ohne Fleiss in der Zeichnung und von der rothen eintönigen Farbe, die fast allen Nachahmern Pordenone's eigen ist.[100] 1542 malte er das Temperabild der Geburt Christi mit verschiedenen Heiligen, welches noch in der Kirche zu Pissincana im Friaul erhalten ist.[101] Für die Capp. Montereale im Dom zu Pordenone lieferte er i. J. 1555 einen Cyklus von Fresken zur evangelischen Geschichte[102] und um dieselbe Zeit einen zweiten mit Darstellungen aus dem alten Testament im Chor und Querschiff der Kirche der Santissima daselbst[103], endlich eine ähnliche Bildreihe in der Dorfkirche zu Montereale; hier jedoch ist offenbar viel von Schülerhänden gemalt, wie denn auch die Arbeit erst 1570 nach Calderari's Tode von Pomponio Amalteo gewürdert wurde.[104]

Pordenone, Dom

Pissincana, im Friaul.

Pordenone, Dom.

Pordenone, Santissima.

Montereale.

1561." Die Fresken sind mit Ausnahme der Figuren des Pluto und einer zweiten Gottheit völlig neu, die Behandlung hart, ungenau und geringfügig unter Nachahmung Pordenone's und Tintoretto's.

[100] Die Bilder sind: Geburt des Johannes, Predigt und Enthauptung desselben und Taufe Christi; für letztere erhielt er unterm 15. März Zahlung (3 Lire) s. Maniago 346.

[101] Maria das Kind anbetend, umgeben von Georg, Michael, Franciskus und Bernardin nebst dem betenden geharnischten Stifter, bez. „1542. I. M. P. F": erwähnt von Ridolfi I, 152, der es für Pordenone's Werk hielt.

[102] An den Wänden: 1) Christus in Emaus, 2) Christus der Magdalena erscheinend, 3) Himmelfahrt Maria's, 4) Heimsuchung, 5) Herabkunft des heil. Geistes, 6) Christus bei den Schriftgelehrten, 7) Himmelfahrt; in den Lünetten: 1) Darbringung Christi im Tempel, 2) Anbetung der Hirten, 3) Anbetung der Könige, 4) leer; an der Decke: 1) Geburt Christi, 2) Darstellung Maria's im Tempel, 3) Sposalizio, 4) leer. Die letzte Zahlung für die Bilder, welche sämmtlich sehr schlecht erhalten sind, erfolgte 1570 (Maniago 214. 346).

[103] Pordenone, Santissima, zusammen gegen 30 Darstellungen; unter der Figur einer heil. Lucia folgende Inschrift „Hipolitus Maroneus formae huius templi inventor hoc sacellum sic ornari jussit MDLV" (Maniago 245).

[104] Die Bilder befinden sich im Chor und enthalten Gegenstände aus dem neuen Testament; sie waren theilweis schon 1564 vollendet (s. Maniago 92. 213. 347. 348).

Von Pellegrino's Schülern wird uns Luca Monvert bekannt, der i. J. 1491 in Udine geboren war und 1529 starb. Er scheint lange bei seinem Meister gearbeitet zu haben, wenigstens kennen wir von Aufträgen, die er bekam, nur einige wenige für Kirchenbanner. Erhalten ist uns ein grosses Altarbild der Madonna mit
Udine, S. M. d. Graz. 4 Heiligen und Nebenschmuck in S. Maria delle Grazie zu Udine. Die Figuren haben meist gute Verhältnisse, in ihrer Haltung ist neben Theatralischem dann und wann auch richtiges Naturgefühl zu beobachten, das Jesus-Kind auf dem Schoosse der Mutter ähnelt in seiner tänzelnden Bewegung manchen Engeln Pellegrino's. Dünne Farbe und trüb röthlicher Fleischton, sorgliche Zeichnung und schattenlose Modellirung verrathen den unsichern Techniker, sodass Vasari's günstiges Urtheil befremdet, welcher dem Monvert bei längerem Leben einen bedeutenden Aufschwung prophezeite.[105]

In der Werkstatt Pellegrino's lernten wir ferner den Sebastiano Florigerio (oder Bastianello Florigorio) kennen, der

---

[105] Luca war Sohn eines Bertrando Monvert in Udine. Wir hören über ihn und seine Familie Folgendes: 1498, 28. Juni, Udine: Francesco de' Ricamatori vermiethet ein Haus in Borgo Gemona zu Udine an Bertrando Monvert; 1505, 7. April: Testament der Donna Monvert, Tochter des weiland Stefano Polanis, Kürschners zu Udine, Wittwe des Schneiders M° Giacomo de' Caprileis, worin sie ihrem Neffen Luca qd. Bertrando 3 Dukaten, den Rest ihres Besitzes ihrem Sohne Leonardo vermacht. 1515, 16. Okt., Udine: Ermächtigung der Vormünder des minderjährigen Luca qd. Bertrando von Borgo Gemona zum Verkauf eines Ackers. 1517, 25. Juni: M° Bernardino di M° Giacomo da Udine, Maler, und M° Luca qd. M° Bertrando „el Monver", Einwohner von Udine, als Zeugen bei einem Testament. Aus diesen Urkunden geht hervor, dass Luca zwischen 1515 und 1517 volljährig geworden, also 1491 geboren ist. — Das Altarbild in S. M. d. Grazie zu Udine enthält Maria mit Kind thronend umgeben von den Heil. Rochus, Gervasius, Prothasius und Sebastian, auf dessen Pfeiler sich die Jahrzahl „MDXXII" befindet; am untern Rande des Bildes liest man ferner: „Fraternità di S. Gervasio fece fare essendo Cameraro M° Climente e Bernardo Fachin prior." Die Fig. sind lebensgross und sehr schadhaft, die Tafel an vielen Stellen waagrecht gesprungen; am schlechtesten erhalten die Mad. m. K., am besten Prothasius und Gervasius. Das Ganze charakterisirt sich als Arbeit eines Nachfolgers von Pellegrino. vgl. über Monverte: Vasari IX, 30 und Maniago 181. 299. — Nachrichten über ihn besagen noch Folgendes: 1532, 18. Februar, Udine: Vertrag Luca's auf Lieferung eines Gonfalon enth. den heil. Georg und Darstellungen aus seiner Legende für die Brüderschaft von S. Giorgio in Udine zu 32 Dukaten. 1524, 7. Jan., Udine, in der Werkstatt Luca's, welcher einen Laden unterhalb seines eigenen am Mercato vecchio vermiethet; 1524, 15. Jan., Udine: Luca übernimmt einen Gonfalon enth. die Madonna für d. K. in Santa Marizza zu malen. 1525, 12. Aug.: Luca verkauft einen Acker, 1529 wird Luca's Tod bezeugt.

durch einen höchst seltsamen Schwiegerschaftsvertrag v. J. 1527 mit dem Meister verbunden war. Er sollte zwei Jahre hindurch unentgeltlich für ihn arbeiten, um alsdann dessen Tochter Aurelia zur Gattin zu erwerben. Ob die Heirath wirklich stattgefunden hat, wissen wir nicht, es scheint aber, Florigerio habe sich noch i. J. 1529, als Pellegrino das Altarbild für Cividale malte, in Diensten desselben befunden. Vier Jahre vorher schon hatte er den Auftrag zu einem Altarstück für die Kirche S. Maria zu Villanuova bei San Daniele annehmen können und nachdem scheint er die jetzt in der Akad. zu Venedig befindliche, ursprünglich für die Brüderschaft der Schuhmacher in Udine bestimmte „Conception" mit Sebastian, Rochus und Maria gemalt zu haben, ein Bild, dessen Haupteigenthümlichkeit darin besteht, dass es in der Behandlung sowohl dem Pellegrino wie dem Luca Monvert nahe steht, während es in der Regelmässigkeit der Verhältnisse und der Manierlichkeit der Gruppirung an Martini erinnert. Formen und Umriss ähneln zwar dem Altarstück in Cividale von 1529 in hohem Grad, aber die Geberde des Sebastian und die Eintönigkeit der Fleischfärbung lässt Sebastiano's Hand erkennen.[106] Einen Fortschritt zeigt das im Februar 1529 für S. Giorgio in Udine bestellte Bild der Madonnenglorie mit den Heil. Johannes und Georg, an welchem Vasari mit Recht die entschlossene Bewegung des nach dem Ungethüm stechenden Ritters und die kräftige Geberde der Jungfrau lobt, die ihre Arme im Dankgebet gen Himmel erhebt. Hier erinnern die Haltung, die Verkürzungen und die fleischige Behandlung der Formen mehr an Pordenone und Pomponio Amalteo; daneben macht sich eine Wucht und Anspannung in den Figuren bemerklich, welche auf Einfluss der Schule der Lanini oder Gandolfini von Vercelli deutet; die trübe Härte der Fleischtöne und ihre kalten Uebergänge aus gelbem Licht zu röthlichem Schatten sowie die Grellheit und Tiefe der Gewänder erscheinen dagegen ebensosehr veronesisch wie friaulisch.[107]

Venedig, Akad.

Udine, S. Giorgio.

---

[106] Venedig, Akad. N. 556: Maria und Kind im Schoosse der heil. Anna in einer Nische thronend, Fig. lebensgross. Holz, h. 2,40, br. 1,80.

[107] Udine, S. Giorgio, Leinwand, Oel. oben rund, Fig. lebensgr. vgl. Vasari IX, 30, wonach der heilige Georg das Portrait des Malers wäre.

Kurz nach Empfang des Auftrags zu diesem Bilde ging Florigerio nach Padua, wo er bis 1533 blieb. Das Altarbild und die Fresken, die er dort in S. Bovo gemalt hat, sind bis auf eine jetzt fast völlig übermalte Pietà und Kreuzabnahme zerstört, auch die steinfarbigen Bilder im Portikus des Palazzo del Capitanio, welcher 1532 von Falconetto erbaut war, untergegangen; erhalten ist aus dieser Zeit nur ein Altarstück mit den heil. Franciskus, Antonius und Johannes dem Evangelisten in der Akademie zu Venedig.[108]

Padua, S. Bovo. Pal. d. Capit.

Venedig, Akad.

Seine Heimkehr nach Udine wurde durch ein schweres Misgeschick getrübt. Er hatte nämlich i. J. 1539 das Unglück, einen Mann Namens Giovanni Pietro Sarte aus Moggio beim Fechten zu erstechen und musste infolge dessen fliehen. Erst 1543 wurde der Rachebann aufgehoben; diese Zeit über arbeitete er in Cividale; schliesslich scheint er nach Udine zurückgekehrt und dort gestorben zu sein.[109] Unter den Portraits von seiner Hand, welche

---

108 In S. Bovo in Padua befanden sich nach Brandolese, Pitt. di Pad. 76 und Rossetti, il Forastiere etc. 105: über dem Hoch-Altar der Leichnam Christi im Schoosse der Mutter (in sehr schlechtem Zustande erhalten), im oberen Kapitelsaal: Altarstück der Pietà mit den Heil. Rochus, Sebastian, Ant. von Padua und drei anderen, bez. „Sebastianus Florigerius faciebat anno Salutis 1533 Martii die VII", die Kreuzabnahme, Fresko über dem Altar (erhalten, aber übermalt). Die Fresken in S. Bovo in Padua entstanden 1533, die Monochromen im Palazzo del Capitanio bieten noch die Inschrift „ . . loriger . . MDCCCCCXX . . " (Brandolese a. a. O.). Das aus S. Bovo in Padua in die Akad. nach Venedig gekommene Bild ist N. 551 daselbst, h. 0,92, br. 1,76. Ebendort N. 384 (Maria mit beiden Knaben, Augustin und Monika) gehört nicht dem Florigerio an, dem es zugeschrieben ist, sondern dem Bened. Diana (vgl. B. V, S. 233). Vermisst werden folgende Bilder: Udine, S. Pietro Martire: Christus in Emaus und Tod des Petrus Martyr (Vasari IX, 31); Udine, Canto del Pal. Marguando: Fresko enth. Johannes (Vasari IX, 31, Ridolfi I, 173); Udine: Bildniss des Messer Raffaello Belgardo und des Raff. Grassi (Vas. a. a. O.).

109 Nach Vasari wurde Florigerio 40 Jahr alt; 1543 war er nachweislich noch thätig, seine Geburt wird in die ersten Jahre des Jahrh. zu setzen sein. Die früheste Nachricht über ihn (bis jetzt unveröffentlicht) rührt aus d. J. 1525, 28. Aug., S. Daniele: Maestro Sebastiano übernimmt, einen Joh. den Täufer und einen Joseph für die Brüderschaft von S. Maria zu Villanuova zu malen; ferner wissen wir über ihn: 1527, 27. Nov., S. Daniele: Sebastiano di Giacomo di Bologna da Conegliano unterzeichnet den Heirathsvertrag mit Aurelia, Tochter des Pellegrino (s. oben S. 270); 1529, 26. Jan. Udine: Vertrag über das Altarbild für S. Giorgio in Udine für 28 Dukaten; 1539, Nov., Cividale: Kontrakt über Lieferung eines Gonfalon für die Brüderschaft zu S. Spirito; 1542, 21. Juli, Cividale: Vollmacht Florigerio's wegen Vertrags mit den Verwandten des getödteten Giov. P. Sarte von Moggio. 1543, 19. Juni: Verständigung, wonach die Verwandten des Sarte durch Handschlag mit Florigerio Friede schliessen und derselbe ermächtigt wird, nach Udine zurückzukehren; 1543, 15. Juni, Civi-

verloren gegangen sind, befand sich auch das eines gewissen Rafael, dessen Sohn sein Kuustgenosse war.

Giovambattista di Raffaello Grassi von Udine, Vasari's Gewährsmann für die auf die friaulische Kunst bezüglichen Kapitel seiner Biographien, wird als Maler und Architekt gerühmt und war in allen Zweigen dieser Künste geschäftig. Seine ersten Aufträge fallen in die Jahre 1550 und 51; in letzterem Jahre erlag er als einer unter vier Bewerbern um das Altarbild in S. Lucia zu Udine dem Bernardino Blaceo. Sein Testament, welches uns in Abschrift erhalten ist, rührt von 1578.[110] Dem Eindruck nach zu schliessen, den seine erhaltenen Arbeiten machen, muss er ein Mann von lebhaftem und stürmischem Temperament gewesen sein, anfänglich in den Fusstapfen Pordenone's, Pellegrino's und Morto's sich entwickelnd, später mit Anlauf zum michelangelesken Stil. An der Casa Sabbatini in Udine, welche er 1554 dekorirt hat, Udine, Casa Sabbat. sehen wir neben anderen Ueberbleibseln Gestalten der Medusa, des Jupiter und Vulkan, die mit ihren derbrothen Fleischtönen und dunkelbraunen Schatten, tiefen grell gestimmten Gewandfarben und der Kühnheit des Umrisses wie der Behandlung seine jugendliche Malweise bezeichnen.[111] — Aus den Resten von Dar-

dale: Giov. da Udine würdert Florigerio's Mad. mit Heiligen oberhalb des Portals am Kloster S. Giov. in Valle daselbst.

[110] Ueber G. B. Grassi (vgl. Vasari IX, 31), dessen Name als Giov. Batt. qd. Raphaelis Grassi bezeichnet wird, sprechen folgende Urkunden: 1547, 23. Okt., Udine: Giov. da Udine schätzt Grassi's (verlorenes) Altarbild in S. Cristoforo zu Udine (Maniago 305); 1550, 11.Sept., Udine: Bilder Grassi's in S. Christoforo abgeschätzt durch Francesco Cantonella; 1551, 2. Aug., Udine: Geheime Abstimmung über Grassi und andere Bewerber um das Altarbild für S. Lucia; 9. Okt.: Grassi nimmt Lehrmeister für seine beiden Brüder an; 1552, 22. Jan., Udine: Vertragsabschluss zw. Grassi und den Leuten von Majano, welche ihm für Malereien jährlich 20 Duk. zahlen. 1554: Fresken der Casa Sabbatini; 1556, 27. März, Udine: Grassi und F. Floreani bekommen den Auftrag, das Orgelgehäuse im Dom zu malen (Maniago 237 und 300); 1558, Buia: Zahlung von 285 Dukaten an Grassi für ein Altarbild; 1559: Altarbild Gr.'s für die K. zu Segnano (verloren); 1563, 23. Juni, Udine: Gr. kauft ein Haus in Udine für 293 Dukaten; 1567 (bei Maniago 237 irrthümlich 1557), Udine: Fresken f. d. Hosp. d. Pellegrini; 1569: Fresken im Castello es ist bemerkenswerth, dass dieselben Gegenstände von Etlichen dem Grassi, von Anderen dem Pomponio zugeschrieben werden, s. Maniago 224, Ridolfi I, 175, Renaldis 53); 1573, 5. Juni, Udine: Testament der Donna Corona Vallaressa, Grassi's zweiter Frau, zu Gunsten ihres Mannes; 1577, 28. Juli und 6. Oktober, Gemona: Orgelthüren und andere von Grassi gelieferte Malereien (Maniago 109. 236 und 354, Ridolfi I, 175, welcher irrthümlich „Genova" druckt); 1578, 13. Mai, Udine: Grassi's Testament, in welchem unterm Haben eine Schuld der Kirche zu Turriano an ihn für ein geliefertes Altarstück vorkommt, das jedoch nicht mehr vorhanden ist.

[111] Das ganze Haus ist mit Malereien

Udine. Hosp. Pellegrini. stellungen seiner Hand zur Legende der heil. Lucia, welche an den Aussenwänden des Ospitale de' Pellegrini in Udine übriggeblieben sind, erkennt man Geschick für Composition und Wiedergabe der Bewegung sowie Anmuth der Erfindung, aber gleichzeitig auch den friaulischen Typus.[112] Die Fresken im Castell (Udine, Castello.) sind ursprünglich vielleicht gleichartig gewesen, jetzt aber durch Ausbesserungen beweislos geworden. (Dom.) Von den Tafeln im Dom daselbst haben wir noch eine Geburt Christi, Verkündigung, Hochzeit zu Kana und Heilung eines Kranken durch Christus, ehemals Bestandtheile des Orgelhauses (1556), die trotz der erlittenen Misshandlungen noch Verwandtschaft mit den Fresken der Casa Sabbatini und des Hospitales zeigen.[113] Leider ist auch das Martyrium des Laurentius in Buia v. J. 1558 (Buja. S. Pietro.), welches Grossartigkeit der Anordnung, Bildung und Geberdensprache der Figuren verräth, die in ihrem Maasstab und in der Wucht der Erscheinung etwas Michelangeleskes haben, arg durch Abkratzung entstellt.[114] Noch mehr aber treten die heroischen Eigenschaften seines Stils an den Flügelbildern der alten Orgel zu Gemona (Gemona, Kirche.) vom Jahre 1577 hervor, welche in einer Reihe von Darstellungen Tod und Himmelfahrt der Jungfrau, das Gesicht des Ezechiel und Elia's Auffahrt gen Himmel enthalten. Grassi bekundet hier schwungvolle Phantasie und achtbare Kenntniss der Architektur und Perspektive,

---

bedeckt. Unter der Traufe zwischen den Fenstern des Oberstocks Theile eines Löwenkopfes und eines Medusenhauptes, zwischen diesen und den nächst folgenden unteren Fenstern 4 Medaillons mit Köpfen und weibl. Figuren; zwischen den Fenstern des darunter befindlichen Stockwerkes: Kinderspiele und darunter wieder Spuren eines Ornamentfrieses. Auf einem vorstehenden Steine über den Fenstern des ersten Stockes liest man: „1554 ADI . P° AGST°“ (bei Maniago 237 irrthümlich 1545). Wie die Beschreibung andeutet war Casa Sabbatini zu Ridolfi's Zeit (vgl. I, 175) Casa Valentini.

[112] Die Fresken sind lebensgross, inmitten die Jungfrau, fast verloschen, darunter Spuren einer heil. Agathe in einer Nische und zwischen beiden die Jahrzahl „MDLXVII“, links: Lucia ihre Habe unter die Armen vertheilend, darunter Lucia an das Joch Ochsen gebunden, rechts davon einige Reste einer Darstellung der Verschmähung des Götzendienstes durch Lucia und ihres Todes durch den Dolch des Henkers.

[113] Von diesen Stücken — Geburt Christi, Beschneidung, Verkündigung, Hochzeit zu Kana, Heilwunder Christi u.a. — befinden sich die 3 letzten in der Domsakristei, ein viertes im Municipio, die übrigen an ihren ursprünglichen Stellen; sie sind sämmtlich mehr oder weniger übermalt.

[114] Buja, S. Pietro, Leinw., oben rund: Hauptbild Tod des Laurentius, Lünette: Christus zw. Maria und Johannes, dabei Petrus und ein zweiter Heiliger, das Ganze schadhaft und unerfreulich.

aber zugleich grosse Unfreiheit und Oberflächlichkeit, wie er sich auch offenbar an Vorbilder Pordenone's, Vasari's und Salviati's gehalten hat.[115] Schon früher begegnete uns Grassi übrigens unter den Malern, die vermöge ihres Nachahmungstalentes gleich Pellegrino und Anderen wiederholt mit Giorgione verwechselt worden sind.

Der bedeutendste von allen friaulischen Malern zweiten Ranges ist ohne Zweifel Pomponio Amalteo, Schüler Pordenone's, mit dessen Tochter Graziosa er sich verheirathete, nachdem er zuvor bereits als selbständiger Meister zünftig geworden. Da wir wissen, dass er 1505 als Sohn eines Ser Leonardo von La Motta geboren war, wird die Annahme, wonach er seine erste Probe in der Malchiostro-Kapelle zu Treviso zur Seite seines Lehrers abgelegt haben soll, hinfällig.[116] Den frühesten Nachweis seiner Thätigkeit haben wir vielleicht in den angeblich wenigstens 1529 entstandenen, jetzt verdorbenen Wandgemälden im Saale des Notariats zu Belluno.[117] 1532 war er in Udine, 1533 in S. Vito am Tagliamento, seinem gewöhnlichen Aufenthaltsorte, beschäftigt. Wo Pomponio am vortheilhaftesten erscheint, kennzeichnet sich sein Stil als Ausläufer Pordenone's, dem begreiflicher Weise manche seiner Arbeiten zugeschoben worden sind. Er war ein Mann von

---

[115] Gemona, Orgel, gr. Leinwandgemälde mit lebensgr. Fig., vgl. die Beschreibung bei Maniago 109.

[116] Die uns erhaltenen urkundlichen Nachrichten über Pomponio Amalteo aus den Jahren 1532 bis 1581 sind theils auszüglich, theils im Wortlaut in der Schrift von Vincenzo Joppi „Documenti inediti sulla vita ed opere del pitt. P. Amalteo di S. Vito, Udine 1869" zusammengestellt; auf sie und die Angaben Maniago's, welcher sämmtliche Werke des Meisters bespricht, beziehen wir uns im Wesentlichen. Pomponio's Geburtsjahr 1505 ergibt sich aus der Inschrift eines seiner Bilder (Flucht nach Aegypten) in der Capp. Montereale zu Pordenone. Er war zweimal verheirathet; zuerst mit Pordenone's Tochter (s. oben S. 334), dann seit 1541 mit Lucrezia, Tochter des Ser Giov. Niccolò qd Ser Andrea di Madrisio von Udine. 1583 war er nachweislich noch am Leben. Ueber seine angebliche Betheiligung bei den Malereien Pordedenone's in Padua s. oben.

[117] Die vier Bilder an den Wänden daselbst enthielten nach den Abbildungen von Toller: Prüfung der Vestalin durch Wasser, Verschwörung Catilina's, Titus Manlius Torquatus bei der Hinrichtung seines Sohnes, Brutus seinen Sohn zum Tode verurtheilend. Vgl. darüber Jacopo Mantoani's Elogio di P. Amalteo in den Discorsi letti nella I. R. Accad. di b. a. Venedig 1835 S. 41 und 47. Miari, Dizionario storico Bellunese S. 54 setzt diese Fresken ins Jahr 1529, aber ohne Nachweis.

unverkennbarem Geist, wenn auch ohne ursprüngliche Kraft, der in Composition und Behandlung die Fehler seiner heimischen Zeitgenossen eher zu übertreiben als zu verbessern geneigt war, aber er hat mitunter glückliche Tage, und wenn seine Gestalten oft durch Gezwungenheit, seine Zeichnung durch Nachlässigkeit, Gewänder und Gesichtstypen durch Unschönheiten auffallen, die zwar von Pordenone herstammen, aber dessen künstlerischer Energie entbehren, so gibt er dafür häufig guten Geschmack der Gruppirung und namentlich im Fresko Begabung für leuchtende Manigfaltigkeit des Colorits zu erkennen, wogegen seine Staffeleibilder meist ziemlich grau und blöde gefärbt sind. Seine Stärke liegt offenbar mehr auf dem Gebiet monumentaler historischer Darstellungen.

S. Vito, Dom. Das Votivbild des Heil. Rochus mit Apollonia, Sebastian und 2 anderen Heiligen im Dom zu S. Vito v. J. 1533 ist sehr breit in einer an Pordenone und Tizian erinnernden Weise behandelt[118]; ebenso erinnern die Ueberreste zweier Fresken (Urtheil Salomo's und Trajan mit der Wittwe) in der unteren Halle Ceneda, Stadthaus. des Stadthauses zu Ceneda v. J. 1534, welche Schwung der Auffassung und dramatische Befähigung offenbaren, in Umriss, Haltung und Ausdruck der Gestalten sehr an Pordenone, dem sie sogar zugeschrieben worden sind.[119] Bedeutender ist sodann der Freskencyklus S. Vito. Hospit. in der Kirche des Hospitales zu S. Vito, wofür der Maler von dem Besteller Kardinal Maria Grimani i. J. 1535 das Adelspatent erhielt. Der Chorraum ist mit Darstellungen zum Leben Maria's (bis zu Tod und Himmelfahrt) in Pordenone's Sinne geschmückt, in der Kuppel sieht man den Heiland, der die Seele der Mutter in Empfang nimmt, und die auf Geheiss Gottvaters niederschwebende Taube, in den Zwickeln Medaillons mit vordeutenden Gegenständen des Alten Testaments, ferner Evangelisten, Kirchenväter, Propheten und Sibyllen, endlich an der Stirn des

---

[118] Leinw., lebensgr. Fig., die Inschrift schliesst „Pomponius pinxit MDXXXIII."

[119] Fig. über lebensgr., vgl. die ausführliche Beschreibung bei Crico, Lettere Trivig. 240 ff.; Ridolfi I, 148 nimmt sie für Pordenone's Werke, Renaldis a. a. O. 51 setzt sie, wie es scheint mit Recht, in das Jahr 1534, da sie offenbar früher entstanden sind, als die Malereien in der Hospitalkirche zu S. Vito.

Chorbogens Kolossalgestalten des David und Paulus, lauter höchst lebendige Persönlichkeiten und geschickte Gruppen, in deren nachlässigen Umrissen sich kecker künstlerischer Freimuth zu erkennen gibt. Bemerkenswerth ist daneben die zwar warm und reich, aber trüb gestimmte Färbung, die Undurchsichtigkeit der dunklen braunen Schatten und die Tiefe der Gewandfarben, welche im Verein mit Gesichtstypus und Stellung der Figuren an Andrea Schiavone mahnt.[120] — In ebenso grossartigem Maasstab, wenn auch nicht so geistig belebt, sind die Wandgemälde in S. Maria delle Grazie zu Prodolone gehalten, Darstellungen aus dem Leben Christi und der Jungfrau, welche 1538 bestellt und 1542 vollendet waren[121], ferner die Leinwandbilder der Orgelthüren und der Schranken im Dom zu Valvasone (zwischen 1542 und 44 entstanden), breit und ohne Farbenreiz behandelte Gegenstände aus dem alten und neuen Testament[122], endlich die vermuthlich gleichzeitig zwischen 1544 und 50 entstandenen Chorfresken in Baseglia und Lestans, jene Darstellungen zur Leidensgeschichte und zur Legende vom Kreuz, sehr an Lanino und die Schule von Vercelli erinnernd[123], diese in Pordenone's Sinn mit theilweis vorwiegender

Prodolone, S. M. d. Graz.

Valvasone, Dom.

Baseglia.

Lestans.

[120] S. Vito, Chiesa dell' Ospitale, die Fresken sind theils verstümmelt, theils durch Feuchtigkeit und Nachhilfen verändert, an einigen Stücken, wie z. B. dem sehr schwachen Sposalizio und der Darstellung im Tempel, hat man vielleicht die Hand des Girolamo, Pomponio's Bruder, oder anderer Gehilfen zu erkennen (s. über diesen Maniago 103. 104, Ridolfi I, 174). Die Gegenstände in den Zwickelbildern sind: Daniel in der Löwengrube, Melchisedek's Opfer, Flucht Lot's aus Sodom, Opfer Abraham's. Am Fries der Kuppel liest man die Inschrift „DEIPARAE virginis collegio jubente pictura haec Roberto Corona rectore principium habuit MDXXXV."

[121] Prodolone bei S. Vito, Fresken im Chor, von Renaldis a. a. O. 29 dem Pordenone zugeschrieben; nicht so gut wie die in S. Vito, der blaue Grund durchweg abgekratzt, viele Stellen ganz verschwärzt, Manches von Gehilfenhand.

[122] Grosse stumpfgefärbte Leinwandbilder; auf den Aussenseiten die Mannalese, auf den inneren Melchisedek und das Opfer Abrahams; besser erhalten die Hochzeit zu Kana, Vertreibung der Händler aus dem Tempel, das Wunder der Fische und Brode und die Fusswaschung der Apostel auf den Orgelschranken.

[123] Baseglia. Viele Bilder sind theilweis zerstört z. B. die Hälfte der Lünette mit dem kreuzschleppenden Christus und der grösste Theil des darunter befindlichen Bildes der Befestigung Christi am Kreuz, theilweis stark beschädigt; die Erlöserfigur in Glorie innerhalb der Kuppel ist verdunkelt und fleckig. Gänzlich untergegangen sind: Wunder der Heilung eines Mannes bei Aufrichtung des Kreuzes, Heraklius das Kreuz tragend und Christus vor Pilatus. Unterhalb einer Caritas am Chorbogen steht die Inschrift „MDL Adi XXIII soto laministratio de Piero Chiandon." An der Façade sieht man noch einen Christophorus mit Frucht- und Blumengehänge in Pordenone's Stil.

Anlehnung an Bernardino Licinio[124]; hier wie dort ist Betheiligung von Hilfskräften wahrscheinlich.

Von der grossen Zahl der Werke Pomponio's, der bis in sein hohes Alter († 1584) mit kaum abnehmender Kraft thätig blieb, erwähnen wir noch folgende:

Udine, Dom, Leinwandbilder biblischer Gegenstände an der neuen Orgel: Teich zu Bethesda, Erweckung des Lazarus, Austreibung der Händler aus dem Tempel, letzteres bez. „POMPONI AMALTEI MDLV APRIL", flott behandelt, die Farbe durchs Alter erblindet. — Ebenda: Monte di Pietà: Grablegung Christi, bez. „ . . . redemtori . . . dicatum . POMPONIVS AMALT. MDLXXVI", in der Composition an Schiavone und P. Veronese erinnernd, aber ohne Kraft und Leben, wiewohl offenbar durch Ausbesserungen entstellt.

Maniago, Kirche, Chordecke (gemalt 1572): Geburt, Kreuzigung Auferstehung und Jüngstes Gericht nebst Evangelisten und Kirchenvätern (schadhaft); Altarstück: der Heiland in Herrlichkeit, darunter: Joh. der Täufer zwischen Petrus, Joh. dem Evangelisten und 2 Anderen; Staffel: Gegenstände aus der Geschichte des Täufers (das ganze Bild verputzt).

Oderzo, Dom, Orgelchor: Geburt des Johannes, Buss-Predigt, Taufe Christi, Enthauptung des Täufers, Herodias' Tochter mit seinem Haupte; Orgelthüren: Geburt Christi, Auferstehung und Verklärung, letzteres bez. „POMPONII AMALTHEI"; diese Bilder stark durch Uebermalungen bedeckt.

Gemona, Casa Carli (ehemals Deckenbilder in S. Francesco daselbst, 1583 gemalt): Rundfelder mit Propheten.

S. Vito, Dom: Leinwandbilder enthaltend: die Samariterin am Brunnen, Magdalena zu den Füssen Christi, Fusswaschung der Apostel; letzteres bez. „POMPONII AMALTHEI ANNORVM LXI . MDLXVI", die Figuren kurz und klein. — Sakristei: Pietà, bez. „POMP. AMALT. AN LXVII EX VOTO PINXIT MDLXXII", und eine Auferstehung, ersteres sehr dunkel.

Ebenda: Hausfresken: eine Madonna an dem jetzt als Schenke dienenden ehemaligen Wohnhause Amalteo's und Dekorationen an einem zweiten Hause, jene zerstört, diese von roher Ausführung (Maniago 29).

Varmo, S. Lorenzo: Maria mit Engeln, Joh. dem Evangel., Gregor, Joseph, Stephanus nebst männlichen und weiblichen Anbetern, bez. „MDXLII", Leinw., oben rund, ärmlich ausgeführt und schlecht erhalten.

Cividale, Dom (ehemals im Nonnenkloster della Cella): Ver-

---

[124] Lestans, nahe bei Baseglia: die Fresken stark beschädigt. Als Entstehungszeit gibt eine Inschrift von 1705 das Jahr 1548 an.

kündigung, bez. „POMPONIVS AM. PINGEBAT MDXLVI MENSE IVNII“, Leinw. Die Glorie mit Gottvater erinnert hier an Pordenone, die Farbe ist flach und die Reliefwirkung des Schattens schwach, die Behandlungsweise ein Zwitterding zwischen Pordenone und Paris Bordone.

Valvasone, S. Martino: Christus in der Herrlichkeit, Martin mit dem Bettler und andere Heilige, eine treffliche Arbeit des Meisters, welche an die vercelleser Schule und an Gaudenzio Ferrari erinnert.[125] — Ebenda: Mad. mit Kind, Sebastian, Rochus, Franciskus und zwei Engeln, lebensgr. Fig., geringe Leistung.

La Motta, Dom: Maria mit K., Dominikus, Bernardin nebst Gottvater in Glorie, bez. „POMPONII AMALTHEI MOTHAE CIVIS ET INCOLAE MDLVI IVNII.“ (Maniago 229, Crico 262.) — Ebenda, in S. Rocco: Christus in Herrlichkeit mit Maria und Joh. dem Täufer, unten Antonius, Jakobus, 2 Franciskaner und Engel, bez. „POMPONII AMALTHEI MDLXIV“ (Maniago 230).

Treviso, Dom: Jakobus, Antonius, Bernardin und ein vierter Heiliger durch 3 musicirende Engel getrennt, oberhalb eine Engelglorie um das Kreuz, Fig. lebensgross, bez. „POMPONIVS AMALTHEI MDLXIIII“; der Ton stumpf und dünn, die Ausführung schwach.[126]

Pordenone, Dom, Capp. Montereale: Flucht nach Aegypten, bez. „POMPONII AMALTHEI ANNORVM LX MDLXV“, ein anmuthiges Bild; Maria pflückt die Frucht vom Palmbaum, die Landschaft des Hintergrundes ist mit zahlreichen Thieren belebt, die Farbenfläche jedoch durch Schmutz und Firnisse verdüstert.

San Daniele, Dom: 2 Leinwandbilder: Beschneidung und Sposalizio, letzteres am Pilaster bez. „POMPONIVS AMALTEVS MDLXIX“, die Färbung feurig, die Behandlung zäh.

Osopo, Kirche: Maria in Herrlichkeit mit Petrus und Rochus (nach Renaldis 22 gemalt i. J. 1569), jetzt zu schadhaft, um beurtheilt werden zu können.

Udine, Stadthaus: Letztes Abendmahl, angeblich aus d. J. 1574 (Maniago 224), für die Beurtheilung zu hoch angebracht. — Ebenda (ehemals in der Sala del Castello): Christus mit der Weltkugel, Markus, Laurentius, Martin nebst dem Statthalter von Udine und Abgesandten, bez. „POMPONIVS AMALTHEVS MDLXXIIII“ (Maniago 224. 225). — Ebenda, S. Pietro Martire (ehemals in S. Vito): Martyrium des Ortsheiligen, bez. „POM. AMALT. MVNVS MDLXXVIII“, lebendig gruppirt, aber von blöder Färbung. — Ebenda, S. Francesco: Stigmatisation des heil. Franziskus.[127]

Casarsa: Kreuzabnahme und Auferstehung, auf letzterer die

[125] Das Bild war 1547 am 31. Jan. bestellt und wurde 1549 fertig, s. Joppi a. a. O. 11. 12. 22.

[126] An Porta Altina in Treviso befinden sich noch Spuren von Fresken ähnlichen Charakters.

[127] In Casa Belloni zu Udine sind ferner Ueberbleibsel eines heil. Christophorus sichtbar.

Inschrift „Mo Cristofal d. Cotti liberato dal pericolo et peste l'anno 1576"; sehr schadhaft.

Pieve di Cadore, S. M. d. Pieve, Sakristei: Kirchenfahne: Madonna thronend mit dem Kinde im Schooss, in Goldgewand, unten 3 kleine Engel, oben 2 schwebende, Hintergrund Gold auf blau; sehr anmuthig, jedoch der Fleischton grau, die Ornamente elegant und flott, Fig. 1/2 lebensgr., Inschrift unlesbar.

Tolmezzo, S. Caterina: Verlobung Katharina's nebst Lucia und Apollonia, anscheinend echt, aber durch Nachhilfen entstellt, Maria's Mantel neu.

Portogruaro, Dom: Jakobus, Antonius Abbas und ein dritter Heiliger nebst Engeln, darüber Mad. mit Kind, bez. „1583. Pomponio Amaltheo in aetate de anni 78" (Leinw.), ein schwaches Werk. — Im Orgelhause daselbst ebenfalls 3 Leinwandbilder Pomponio's.[128]

---

[128] In der Loggia des Stadthauses zu Serravalle (Vittorio) eine Mad. mit Kind, Katharina (theilweis zerstört), Andreas, Markuslöwe, Justitia (übermalt) und eine allegorische Tugendgestalt (fast zerstört) dem Amalteo zugeschrieben, aber nicht gut genug für ihn. Ebenda im Dom; Orgelthüren enth. Verkündigung, Agatha, Bartholomäus, Petrus und Katharina, ebenfalls dem Amalteo zugeschrieben, aber einer Arbeit des Francesco da Milano ähnlich, von welchem sich in der Stadt noch Anderes vorfindet. — Claris bei Prodolone, Kirchenfaçade: Spuren eines Christophorus und Ueberbleibsel von Pomponio's Namen. — Cordovado Arzene und Castions: angebl. Malereien Pomponio's, nicht von den Verf. gesehen. Udine, Frati della Vigna, Refektorium: Christus in Emaus (Vasari IX, 40), nicht mehr vorhanden. Ueber die Reparatur, welche Pomponio an Pordenone's Fresken in Casarsa ausführte, s. oben S. 324, über seine Copie nach Pordenone im Dom zu San Daniele S. 336.

SIEBENTES CAPITEL.

Sebastian del Piombo.

Es gibt kaum zwei geistesverwandtere Künstler im 16. Jahrhundert wie Giorgione und Sebastian del Piombo, aber der eine war noch Anfänger während der andere bereits als Meister blühte, und ihr Altersunterschied erklärt wohl zumeist, dass sie nicht auf gleichem Wirkungsfelde beisammen blieben, wie sie denn eine Zeit lang, Sebastian als Giorgione's Gesell, mit einander gearbeitet hatten. Denn wenn der Jüngere sich entschloss, aus Venedig hinwegzugehen, mochte die natürliche Annahme entscheiden, Giorgione werde die hohe Stellung, die er errungen, in langem fruchtbaren Leben festhalten. Niemand konnte ahnen, dass der an Geist und Körper so gewaltige Mann in jugendlicher Kraft sterben werde.

Sebastian Luciani's Sohn war um 1485 geboren und von seinem Vater zum Musiker bestimmt.[1] Mit Giorgione, der Laute und Pinsel gleich meisterhaft handhabte, wird er zuerst in den Gesellschaften vornehmer Venezianer zusammengetroffen sein und verdankt ihm vielleicht die Anregung, den musikalischen Beruf mit dem des Malers zu vertauschen. Nach den Ueberlieferungen der Kunstgenossenschaft, welchen Vasari folgt, wäre er jedoch, ehe er Giorgione's Genosse wurde, bei Giov. Bellini Schüler gewesen.[2]

---

[1] Sein Geburtsort wird zwar nicht angegeben, aber er nennt sich immer „Venetus"; dass sein Vater Luciani hiess, erfahren wir u. a. aus einem seiner Briefe, sein Geburtsjahr geht nur annähernd aus der Angabe Vasari's X, 135 hervor, wonach er 1547 mit 62 Jahren gestorben ist. P. Pino sagt von Sebastian: „come riusci excellente nell liutto?"

[2] Vasari X, 121.

Wie nahe man aber die beiden Künstler einander stellte, beweist am besten der Umstand, dass das Bild der Astrologen im Belvedere zu Wien dem Sebastian und die Glorie des Johannes Chrysostomus in Venedig dem Giorgione hat zugeschrieben werden können.[3] Gleichwohl werden wir für die Zeit vor der engeren Verbindung mit Giorgione bei Sebastian einen eigenthümlichen Stilcharakter annehmen dürfen, den wir vielleicht in einigen kecken, wenn auch noch etwas unsicheren Nachahmungen Giov. Bellini's vor uns haben, wie z. B. dem der weil. Samml. Northwick angehörigen Bilde der Ehebrecherin vor Christus oder der Ueberführung des Thomas in S. Niccolò zu Treviso. Unverkennbar nehmen wir hier die Anstrengung wahr, die Fesseln der trockenen bellinesken Form zu durchbrechen und die anatomischen Einzelheiten mit Treue wiederzugeben, aber zugleich Vorliebe für fleischige Körperbildung und noch unreifen Geschmack in der Wahl der Typen. Wir haben schon an anderem Orte die Beobachtungen zusammengestellt, welche jenes Werk, das für Giorgione in Anspruch genommen worden ist, in dem Grade malerisch interessant machen, in welchem es der Zeichnung und dem Adel der Auffassung nach zurücksteht, und die das zweite trotz seiner erlittenen Mishandlungen noch immer zu einem sprechenden Zeugniss für den Einfluss Bellini's auf einen jungen hochbegabten Maler machen.[4] Unter der Schicht von Uebermalungen, die das-

Northwick, Samml. Treviso, S. Niccolò.

[3] In der Samml. Layard in London befindet sich ein aus der Gall. Manfrin stammendes Tafelbild mit 1/4 lebensgr. Figuren: der todte Christus von seiner Mutter, den Marien und anderen Heiligen gehalten, im Hintergrund Golgatha und Jerusalem, welches in Venedig als Werk Cima's galt. Beim Putzen desselben ist folgende schadhafte Inschrift auf einem Zettel zum Vorschein gekommen: „Bastian . . . Lucia . . . fuit discipulus Ioannes Belinus.“ Der Verdacht, welchen dieser barbarische Wortlaut erzeugt, wird durch die Malerei nur bestärkt. Die Behandlung ist die eines Nachfolgers des Cima, nicht eines Nachfolgers des Giov. Bellini, und ähnelt in gewissem Grade dem Girolamo da Udine.

[4] vgl. über das Bild der Sammlung Northwick oben S. 200, über das in S. Niccolò zu Treviso Band V, S. 194: Christus ganz zum Beschauer gewendet, im Kreise der 12 Apostel, führt die Hand des Thomas, der von links kommt, in seine Wunde; unterhalb (auf demselben Holze) 6 Stifterbildnisse, Brustbilder zu je drei einander gegenüber, rechts ein Mann in schwarzer Tracht mit 2 Frauen (blond), links 3 Männer (ein Priester, ein Podestà und Einer mit Schriftrollen, die beiden zu innerst am besten), Fig. 2/3 lebensgr. Die Farbenfläche des Hauptbildes ist dergestalt verputzt, dass ein bestimmtes Urtheil schwer fällt; kein einziger Kopf ist ursprünglich und die Gewänder durchweg aufgefrischt. Federici, Mem. Trevig. 225 spricht das Bild dem Giov. Bellini zu und versetzt

selbe bedecken, schimmern noch Umrisse von Gliedmaassen und Muskulatur hervor, die zwar nicht die edle Abglättung und Genauigkeit Bellini's haben, aber doch auf reinem Streben nach Naturwahrheit beruhen, und was man von der ursprünglichen Farbenfläche erkennt, zeigt den dicken öligen Auftrag Sebastian's und die ihm eigenthümlichen etwas unfeinen Gesichter und Gestalten. Denn der Mangel, der ihm wie ein Naturfehler sein Leben lang anhaftete, lässt sich von den frühesten Werken an nachweisen: obgleich er eifriger und muthiger als andere venezianische Zeitgenossen die Schwierigkeiten der Zeichnung zu bemeistern bemüht war und sich durch gewissenhaften Wahrheitssinn hervorthat; obgleich er ein Farbengefühl besass, das wie etwa das musikalische Gehör angeborene Naturgabe war, und dabei in seinen Bestrebungen durch Ausdauer und Geschick unterstützt wurde, fehlte es ihm an Feinheit der Empfindung, an Schwung der Auffassung und dem höhern Compositionsgeschmack, und dies bestimmte schliesslich seine künstlerische Rangstellung.

Für diejenige Phase seiner Entwicklung, in welcher er die meiste Uebereinstimmung mit dem Stilcharakter Giorgione's an den Tag legt, ist die Herrlichkeit des Johannes Chrysostomus in der Namenskirche des Heiligen zu Venedig das klassische Beispiel:

Im Vorhof eines Palastes, dessen Säulen im Mittelgrunde aufragen, sitzt der heil. Chrysostomus, eine würdige Greisengestalt im Purpurmantel, seine Homilien schreibend an erhöhtem Pulte (Seitenansicht), hinter welchem der Kopf des heil. Augustin hervorschaut; von rechts her tritt der jugendliche Täufer mit langem Kreuzstab, zur Hauptfigur gewendet, herbei, gefolgt vom Heiligen Liberale in vollem Ritterschmuck, von links her nahen Katharina mit dem Rad und Agnes mit dem Feuerbecken, geführt von Magdalena, welche das Salbgefäss darbringend nach Aussen schaut; im Hintergrund rechts blickt man auf Berglandschaft mit einer Burg.[5]

Venedig, S. Giov. Crisostomo.

es in der bestimmten, aber nichts desto weniger grundlosen Annahme, dass derselbe damals in Treviso gewesen sei, in d. J. 1491.

[5] Venedig, S. Giov. Crisost., Leinw., Fig. lebensgr., h. 2,12, br. 1,70. Die Fläche ist durch Firnisse und Uebermalungen verdunkelt, welche besonders bemerklich sind: am Profil der heiligen Katharina, am Fleisch Magdalena's, der Hand der Agnes und dem Grunde hinter den Frauengestalten, am Gesicht des Joh. Chrys. und an den Beinen des Täufers. — Nach Sansovino ed. Mart. S. 154

Es ist durchaus charakteristisch für Sebastian, dass man sofort als ästhetische Sphäre des Bildes die ideale Sinnlichkeit empfindet, die sich namentlich in der Frauengruppe ausspricht. Ihrer Reize bewusst treten sie mit einer Haltung auf, welche, unterstützt durch holdseligen Blick, wollüstigen Mund, Lockenfülle und knapp kleidsame Tracht, die lieblich schwellenden Formen noch verlockender macht, wie denn auch Magdalena, obwohl in modischem Gewande, den nackten Fuss zeigt. Das reiche Kostüm, durch die Pracht der Töne gesteigert, erzeugt eine wonnige, von keinem Misklang gestörte Melodie; der Schatten wirkt mächtig und die Verschiedenheit der Stoffbehandlung ist höchst geschickt benutzt, um die Eintönigkeit zu brechen. Die Männer sind vornehme vollblütige Erscheinungen, aber der fast tänzelnde Schritt, womit der im Typus an einen der Astrologen Giorgione's in Wien erinnernde Johannes, mit überflüssigem Gewand bepackt, den schönen Weibern entgegenschreitet, hat etwas Elegantes, was der Stimmung des Ceremonienbildes und besonders dem Ernste der Hauptfigur widerspricht. Bei all den Erfordernissen zu prächtiger Wirkung macht Sebastian's Farbe doch nicht den Eindruck blühenden Glanzes; zwischen tief glänzendem Schattensaum ist kräftiger und üppig spielender Ton ergossen, leichte, häufig von völlig zweckmässiger Geberde begleitete Bewegung wird nicht selten durch gezierte Haltung verdorben, den Frauenköpfen fehlt gegenüber den männlichen Etwas an der eigentlich weiblichen Schönheit, die Gewandbehandlung erinnert an Bellini und Giorgione. Als Ganzes betrachtet entbehrt die Composition der Massigkeit, sie macht dem realistischen und lebhaften Geiste des vorwiegend malerisch hochbegabten Mannes Ehre, aber sie hat weder den Anmuthsadel Giorgione's noch die würdevolle Grossheit Tizian's oder die erhabene Gewalt Michelangelo's.

Die Vollendung des Chrysostomusbildes hätte dem jungen Meister gewiss eine bedeutende Stelle unter den Kunstgenossen gesichert, wäre vorauszusehen gewesen, dass Giorgione, in dessen

---

soll Sebastian auch die Decke der Tribuna in S. Giov. Crisostomo gemalt haben, aber die Malerei ist nicht mehr vorhanden. Vgl. auch Boschini, R. M., Sest. Canar. 3 und Carta del navegar S. 397.

letztes Lebensjahr sie vielleicht zu setzen ist, das Feld so bald schon räumen würde. Allein damals mochte Sebastian die Ueberzeugung haben, dass Venedig mit Künstlern überreich versorgt sei. Hielt ja doch Giov. Bellini, von Carpaccio und zahlreichen anderen Schülern unterstützt, noch den Patriarchenrang in der Malerzunft inne, neben Giorgione stieg soeben der ältere Palma zu hohem Ansehn auf und schon meldete sich die Kraft des jungen Tizian. Kein Wunder daher, wenn Sebastian Lust spürte, eine andere Kunstwelt aufzusuchen. Es ist sehr zweifelhaft, ob er nach jenem bedeutenden Erstling überhaupt noch Etwas in Venedig gemalt hat. Die Leinwandbilder am Orgelschrein zu S. Bartolommeo, die ihm zugeschrieben werden, sind jedenfalls unter seinem Vermögen.[6] Es lockten ihn die glänzenden Aussichten, welche der grosse Bankherr Agostino Chigi ihm damals in Rom eröffnete. Chigi stand in naher Beziehung zum heiligen Stuhle. Mehrere Päpste hatten zeitweilig Anlehen bei ihm gemacht und für diese Dienste ward er Intendant der päpstlichen Finanzen und erhielt den Pacht des Steinsalz-Monopols. Ausserdem war er Schatzmeister verschiedener religiöser Stiftungen und galt für den reichsten Privatmann in ganz Italien. Er hatte zu dem Glücke, das Vertrauen Julius II. zu erlangen, den Takt, es sich ungeschmälert zu erhalten, und kam bei den Rovere so in Achtung, dass sie ihm gestatteten, ihr Wappen in das seinige aufzunehmen. Bekannt war er als Literaturfreund. Viele Drucke seltener griechischer Autoren gingen aus seinen Pressen hervor, so z. B. 1515 das erste in Rom gedruckte griechische Buch, die Scholien-Ausgabe des Pindar von Calliergi.[7] Von ungewöhnlichem Scharfblick zeugt es, dass er den lasterhaften, aber talentvollen Aretino dem Papst Leo X. und dem Kardinal Giulio de' Medici empfahl, und

Venedig, S. Bartol.

---

[6] Venedig, S. Bartol., Oelgemälde, die Heil. Sebastian, Sinibald, Bartholomäus und Ludwig lebensgr. in Nischen. Die Behandlung ist kühn und hastig und, soweit man bei dem ungünstigen Lichte urtheilen kann, weniger in Sebastian's Manier als in der des Rocco Marconi; die Zeichnung ist für jenen zu ungenau und der Vortrag zu nachlässig, die Fig. des Sebastian und des Bartholomäus überdies durch die Nachhilfen des Giambattista Mengardi entstellt. Vgl. Vasari Anm. zu X, 122 und Boschini, Carta del nav. 396 und R. M. Sest. S. Marco 109.

[7] s. Ambr. Firmin-Didot, Alde Manuce etc. Paris 1875 S. 563.

zahlreiche Anekdoten schildern seine Verschlagenheit und den Glanz seines Haushaltes. Hochgebildet war sein Kunsturtheil. Er erkannte die Bedeutung der Peruzzi, Rafael, Sebastian, Sodoma, Beccafumi, Giulio Romano und Penni. Den Peruzzi hatte er i. J. 1509 zum Bau seines Gartenpalastes, der „Farnesina", herangezogen und ihm einen Theil des Innenschmucks übertragen. Der Meister rechtfertigte dieses Vertrauen vollauf, konnte aber nicht mit der gehofften Eile arbeiten; daher Chigi's Wunsch, andere Kräfte zu Hilfe zu nehmen, und bei diesem Anlass nun ist wahrscheinlich Sebastian berufen worden.

Seine erste Probe legte der junge Venezianer in dem Gartensaal (Galatea-Zimmer) ab, dessen Decke Peruzzi mit seinen wundervollen Compositionen geschmückt hatte. Unterhalb derselben schliesst eine Reihe von 9 Lünetten an, die nur kleine Bildflächen boten, und hier malte Sebastian in Einzelfiguren und in Gruppen Darstellungen zu Ovid's Metamorphosen; den Schluss bildete der wunderliche Kolossalkopf, an den sich mancherlei Legenden knüpfen:

Rom, Farnesina. Die Darstellungen sind der vermuthlichen Entstehungsfolge nach: 1. (dem Kolossalkopf gegenüber): eine undeutsame Gruppe von 3 Figuren, 2. zwei sitzende Frauen, welche Vögel aus einem geflochtenen Käfig entfliegen lassen (vielleicht zur Pandora-Mythe gehörig), 3. der vom Himmel gestürzte Ikarus hilflos am Boden liegend (2 Figuren), 4. Juno auf dem Wagen, die Pfaue durch die Lüfte treibend, 5. ein Weib, welches einem liegenden Mann das Haar abschneidet (vermuthlich zur Mythe von Admet und dem goldenen Haar), 6. Phaeton kopflings zur Erde fallend, 7. Ein Mann und ein Weib von Einem Mantel umschlossen, vermuthlich Pluto und Proserpina, 8. Eine am Boden liegende weibliche Gestalt, welche einen in der Luft schwebenden Kopf anbläst und von diesem einen Hauch zurückerhält (Boreas und Orithyia?), 9. der kolossale Kopf bis zur Gurgel sichtbar, nach links geneigt und herabblickend.

Die Fresken, so reizvoll sie in Einzelheiten sind, erscheinen durchaus als Fremdlinge in der römischen Luft. Ihre hervorstechende Eigenschaft ist Sinnesreiz und Farbenlust; sie haben nichts von der Strenge, aber auch nichts von der Klassicität Peruzzi's. Alle Vorzüge, die ein Freskomaler erstreben muss, gehen ihnen ab; sie entbehren der klaren Anordnung, des Adels, der idealen Formbildung, der Genauigkeit der Zeichnung und ver-

rathen eine technische Unerfahrenheit, die vielleicht in Venedig, nimmermehr aber in Rom übersehen werden konnte.

Rom war der Ringplatz geworden, auf welchem fast alle besten Künstlerkräfte der letzten Jahrhunderte um die Unsterblichkeit gestritten. Giotto und Cavallini, Piero della Francesca, Ghirlandaio, Botticelli und Filippino, Perugino, Pinturicchio, Fiorenzo und Signorelli hatten in Rom ihre Probe gemacht, und bei aller Verschiedenheit der Gaben war hier Ein Geist ernster und klassischer Gesinnung bei allen hervorgetreten. Die Sphäre der heiligen Stadt litt kein modisches Wesen. So war denn durchaus nicht zu erwarten, dass Sebastian mit seiner neumodischen Freskobehandlung Glück machen würde. Allein trotz mancher Bedenken gewannen seine Arbeiten, vermuthlich weil man sein Talent aus Staffeleibildern nicht minder wie aus Wandmalereien beurtheilte, ungewöhnliche Beachtung und zwar am meisten bei seinen beiden gewichtigsten Kunstgenossen, dem rauhen Michelangelo und dem milden Rafael, die gerade damals einander schroff gegenüber gestellt wurden. Eben um diese Zeit bildete der Rangstreit der beiden Einzigen das wichtigste Interesse unter den Angehörigen des päpstlichen Hofes. Die rafaelische Partei erkannte im Stile des Urbinaten den echteren Kunstgeist, während die Bewunderer des Florentiners für ihn den Vorzug grösserer Tiefe und strengerer zeichnerischer Grundlage in Anspruch nahmen. Auf der einen Seite setzte man Rafael's Uebergewicht in die Einheit von Composition, Farbe und Ausdruck, auf der andern den Buonarroti's in die höhere Auffassung und die grössere Gewalt des Vortrags. Nebenher aber wurde gemunkelt, Michelangelo nehme sich darum des Sebastian an, weil er in der Ueberzeugung, die hohen Gaben Rafael's selbst nicht erreichen zu können, den jungen Venezianer vermittelst seines Einflusses zu einem tüchtigen Nebenbuhler Rafael's zu erziehen hoffte.[8] So unwahrscheinlich diese

---

[8] vgl. Vasari X, 123: „Gli amici et aderenti suoi (di Raffaello) dicevano che le pitture di lui erano secondo l'ordine della pittura più che quelle di Michelagnolo, vaghe di colorito, belle d'invenzioni e d'arie più vezzose e di corrispondente disegno; e che quelle del Buonarroto non avevano, dal disegno in fuori, niuna di queste parti: e per queste cagioni giudicavano questi cotali Raffaello essere nella pittura, se non più eccellente di lui, almeno pari; ma nel colorito vo-

Unterstellung sein mag, richtig bleibt immerhin, dass Sebastian Michelangelo's Freund und Rafael's Gegner wurde. Wie sich diese Auseinandersetzungen vollzogen haben, ist unbekannt; plötzlich aber gewiss nicht; denn Rafael, der als Hausfreund bei Agostino Chigi verkehrte, hat die Einwirkung Sebastian's erfahren als er seinen „Violinenspieler" in der Gall. Sciarra malte, und der Einfluss Rafael's auf Sebastian spricht aus dessen frühen Bildnissen deutlich genug.

Den Eindruck von Michelangelo's Stil aber nehmen wir gleich beim Beginn der römischen Thätigkeit des jungen Venezianers wahr. Die erste Begegnung der Beiden lässt sich annähernd durch die Erzählung bestimmen, wonach Michelangelo, als er beim Besuch der Farnesina seinen Freund nicht vorfand, ihm seine Meldung in Gestalt des kolossalen Kopfes in einer der Lünetten zurückgelassen haben soll. Wir können keinen grossen Werth auf die sehr verschiedenartig erzählte Anekdote legen[9]; sicher ist, dass der Besuch Michelangelo's, wenn er anders stattgefunden hat, nur entweder dem Sebastian oder dem Peruzzi gelten konnte, denn nur diese beiden Künstler waren in der Zeit, in welche die Erzählung zu setzen ist (1511), in der Farnesina thätig und hatten Gerüste in dem Zimmer aufgeschlagen, wo der Kopf sich befindet[10];

---

levano che ad ogni modo lo passasse. Guesti umori seminati per molti artefici, che più aderivano alla grazia di Raffaello che alla profondità di Michelagnolo, erano divenuti per diversi interessi più favorevoli nel giudizio a Raffaello che a Michelagnolo. Ma non già era de' seguaci di costoro Sebastiano, perchè essendo di squisito giudizio, conosceva appunto il valore di ciascuno. Destatosi dunque l'animo di Michelagnolo verso Sebastiano, perchè molto gli piaceva il colorito e la grazia di lui, lo prese in protezione, pensando che se egli usasse l'aiuto del disegno in Sebastiano, si potrebbe con questo mezzo, senza che egli operasse, battere coloro che avevano sì fatta opinione, ed egli, sotto ombra di terzo, giudicare quale di loro fusse meglio."

[9] Lanzi I, 148 verwechselt bei dieser Erzählung die Farnesina mit dem Palazzo Farnese; auch schreibt er dem Bottari (s. Anm. zu Vasari's Leben des Michelangelo) die Angabe nach, dass sich die Sache bei Gelegenheit eines Besuches ereignet habe, den Michelangelo dem Daniel da Volterra machen wollte. Die anonyme Lebensbeschreibung Rafael's, welche Comolli mit Anmerkungen herausgab (Vita inedita di Raff. da Urb., Rom 1791 S. 87), erklärt den Kopf für Michelangelo's Arbeit und Comolli (der ihn „mascherone" nennt) führt dabei Bottari's Ansicht an, gleichzeitig aber auch d'Argenville's Abrégé bezüglich der Auslegung, wonach Michelangelo's Besuch in der Farnesina dem Rafael gegolten habe. Passavant, Rafael I, 228 erklärt sich dahin, dass der Besuch, wenn er überhaupt stattgefunden habe, dem Sebastian zugedacht gewesen sein werde.

[10] Die Entstehungszeit jener Malereien

aber eine gewisse Bestätigung bekommt die Sache durch die Wahrnehmung, dass Sebastian bereits in seiner Bildreihe in der Farnesina Anlehnung an Michelangelo verräth. Während in den frühesten Fresken und besonders in denen, welche Rafael's Galatea benachbart sind, die sinnliche Empfindung der Giorgionesken noch sehr überraschend hervortritt, zeigen die späteren abweichende Merkmale; namentlich auf dem Bilde, das unserer Auffassung nach die Orithyia vorstellt, wie sie den Anhauch des Boreas empfängt, ist Zeichnung und Modellirung der Beine breit und muskulös, Hände und Gliedmaassen von mächtigem Bau und auffallend gewaltsam gewendet, und die Gewänder entfernen sich anscheinend schon von der venezianischen Behandlungsweise. Die Thatsache, dass jener auf den einfachen Putz hingeworfene monochrome Kopf überhaupt erhalten worden ist, lässt allerdings einen ungewöhnlichen Urheber vermuthen, und in der That kann Michelangelo durch eine solche Skizze irgend eine technische Frage praktisch erläutert haben, aber die Nachahmung der michelangelesken Manier bei Sebastian ist unverkennbar, und dieser Umstand möchte hier umsomehr ins Gewicht fallen, als der in der Verkürzung gesehene ausdrucksvoll geneigte Kopf mit seinem lockigen Haupthaar nicht eben den reinen Eindruck der Hand Buonarroti's macht, sondern eher darnach aussieht, als habe Sebastian die Breite des giorgionesken Striches mit dem kolossalen Maasstab und der Art von Bewegungsmotiven verbinden wollen, welche Michelangelo eigenthümlich sind. Rom, Farnesina.

Nach Vollendung der Lünetten entstand die Frage, ob Sebastian auch zur Ausfüllung der Wandflächen verwendet werden sollte. Die vereinzelte Figur des Polyphem oder Tityros neben Rafael's Galatea ist vielleicht als ein Probestück zu betrachten, welches den Beifall des Bestellers nicht erhalten zu haben scheint.[11]

Sebastian's ergibt sich aus der Schrift des Blosio Palladio: Suburbanum Augustini Chisii, einer Beschreibung der Fresken welche auf dem Titelblatt das Datum trägt: „Impressum Romae per Jacobum Maxodium Romanae Academiae Bibliopolam Anno Salutis MDXII die XXVII Januari.“

[11] Der links von der Galatea gemalte Polyphem sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen unter einem Baume, den Stab zwischen den Knieen und in der Rechten die Panspfeife. Die Figur ist bis auf ein Stück blaues Gewand am Torso übermalt.

Denn schon 1512, ein Jahr nach Giorgione's Tode, hörte der Venezianer auf, in der Farnesina zu arbeiten. Inzwischen aber hatte er seinen Ruf in Rom durch seine Bildnisse zu befestigen begonnen. Diese Oelgemälde, in denen sich mit dem Farbenreiz und der Fülle des Vortrags, die aus der Schule Giorgione's stammten, die kunstvolle Einfachheit rafaelischer Auffassung verband, scheinen das Urtheil der Zeitgenossen über ihn vor allem bestimmt zu haben. Man darf es jetzt ohne Scheu aussprechen, dass die beiden berühmten sogen. Fornarina-Bilder in den Uffizien zu Florenz und im Schlosse zu Blenheim von Sebastian herrühren und zwar aus der Zeit des Meisters, in welcher die venezianischen Elemente noch das Uebergewicht bei ihm hatten. Auffällig erscheint, wie diese in Antlitz und Ausdruck verschiedenen Bildnisse beide auf Rafael's Hand zurückgeführt und für Portraits seiner Geliebten ausgegeben werden konnten, während die echte Fornarina oder wenigstens das echte Bildniss Rafael's mit diesem Namen vergessen blieb. Die Bildnisse in Florenz und in Blenheim stellen Damen von vornehmem Stande dar, und beide Gemälde sind in einer Weise behandelt, die mit Rafael nichts zu thun hat. Die Merkmale rafaelischer Portraits bestehen in höchster Reinheit, Milde und Anmuth, welche den feinsten Adel der Gesammterscheinung hervorbringen; Sebastian's Vorzüge sind Weichheit, Beweglichkeit, sinnliche Fülle und Reichthum des Tones. Auf diese Charakterzüge betrachtet kann die Fornarina der Uffizien nicht verkannt werden. Wir haben Antlitz und Brustbild einer weiblichen Schönheit in ihrer Vollreife vor uns; ihr wallendes Haar ist mit einer Ranke goldener Blätter geschmückt, welche fast zu hart und zu modern für Sebastian erscheinen, die Halsfläche ist durch zwei straffe Goldlinien störend unterbrochen, womit ein Nachbesserer eine Kette hat andeuten wollen, das über dem Busen zusammengezogene Nesselhemd, der Vorstoss des blauen Sammetmieders und der Schulterstreifen sind mit reizendem Zierrath keusch gesäumt, der rechte Arm und die Hand, welche den Pantherfell-Kragen des dunkelgrünen Sammetmantels hält, sind rund und muskulös. Die üppige Fleischbehandlung neigt ein wenig zum Derben; aber was den norditali-

Florenz, Uffizien.

schen Maler am meisten verräth, ist der Pinselstrich, der trotz aller Entstellung durch Bimsteinabreibung, Uebermalungen und farbige Firnissüberzüge sich immer noch venezianisch ausnimmt, abgesehen von der Kostbarkeit und dem Schnitt des Kleides, welches an die wonnigen Frauen auf dem Chrysostomusbilde in Venedig erinnert. Die auf dem dunkelgrünen Hintergrunde in Goldziffern angebrachte Jahrzahl 1512, so ungewöhnlich sie auch ist, bestätigt nur die Aussage des Werkes: dass Sebastian trotz aller Neigung für die straffen Gestalten und Gliedformen Michelangelo's damals sein coloristisches Verfahren noch nicht wesentlich geändert hatte.[12]

In dem Seitenstück der Florentiner Fornarina zu Blenheim wird die Stilwandlung, die sich allmälig bei Sebastian vollzog, offenbar. Hier ist die Erscheinung vornehmer Race schon mit männischer Straffheit verbunden:

Man sieht mehr von der Gestalt als auf dem Bilde in Florenz: das schöne Weib sitzt, nach links gewandt, das Gesicht fast voll dem Beschauer zukehrend; das herabhängende schwarze Haar, massig im Nacken zusammengerafft, wird durch ein feingestreiftes weisses Tuch gehoben, welches über den Kranz geschlungen ist; das tiefschliessende weisse Kleid mit pfirsichrothem Aermel lässt Hals und Kehle frei, die rechte Hand hält den Pelzkragen eines kräftig rothen Mantels, die linke liegt auf dem Henkel eines mit Blumen und Früchten gefüllten Körbchens. Den Hintergrund bildet eine dunkle Mauerfläche mit einem Fenster links, hinter welchem häuserbekrönte Hügelzüge unter roth angestrahltem wolkigen Abendhimmel hervorschauen.[13] Blenheim, Samml. Marlborough.

[12] Florenz, Uffiz. N. 1123, Leinwand, lebensgr., seit 1589 Eigenthum der Medici in Florenz, vgl. Vasari VIII, 36 Anm. (Die straffe Linie der Kette, welche die Schwellung des Halses ausser Acht lässt, kann unmöglich ursprünglich sein.) Kugler fällt in seinem Handbuch der Ansicht Missirini's bei, wonach das Portrait Vittoria Colonna vorstellen soll. Es wird anderweit auf die Inprovisatorin Beatrice gedeutet (s. Burckhardt, Cicerone, der das Bild für Rafael's Werk nimmt, während Mündler, s. ebenda III. Aufl., es dem Sebastian zutheilte). Im Pal. Corsini in Rom (Saal IV, N. 41) befindet sich eine Copie unter Giulio Romano's Namen.

[13] Blenheim, Samml. Marlborough. Holz, lebensgr. Das Bild, hier „Dorotea" genannt, ist von Jacopo Bernardi mit Widmung an den Grafen Valmarana, von Th. Chambers u. a. (auch mit der Benennung „la Vendengeuse") unter Rafael's Namen gestochen. Die Fleischtheile haben mit den Tönen letzter Hand ihren zarten Duft eingebüsst, die Landschaft hat einige Abreibung erfahren. Waagen, Treasures III, 125 spricht das Bild ebenfalls dem Sebastian zu. — Die unbedeutende Wiederholung, welche sich jetzt in Casa Persico Cittadella in Verona befindet, ist wahrscheinlich die Copie, welche früher in Casa Cavallini Brenzoni daselbst erwähnt wird (vgl.

Schon die Landschaft des Hintergrundes würde in ihrer giorgionesken Eigenthümlichkeit den Venezianer anzeigen, wenn nicht auch in allem übrigen Sebastian's Hand wahrnehmbar wäre, der sich hier Etwas von Rafael's zarterer Anordnung und Haltung anzueignen strebte, ohne dass er in den schwellenderen und sinnlicheren Formen die derbere Ader des Nordländers verleugnen kann. Auch die wohlige Tonfülle, wie sie in den Figuren seines Chrysostomusbildes erscheint, vertauschte er gegen eine energischere und unmittelbarere Farbenstimmung mit mässigerem Lasurgebrauch, aber er gibt bei diesem Versuche die melodische Einheit für eine verhältnissmässig harte Wirkung auf. Um dieselbe Zeit ist vermuthlich auch das irrthümlich als Portrait Tebaldeo's bezeichnete
La Motta. Sml. Scarpa. sogen. rafaelische Bildniss in der Samml. Scarpa zu La Motta entstanden, dessen landschaftlicher Hintergrund wiederum für Sebastian sehr charakteristisch ist.[14]

Wenn man noch heute häufig genug den Unterschied der Bilder Rafael's und Sebastian's verkennt oder leugnet, so wird das Urtheil früherer Zeit, welches in beiden Meistern denselben Grundzug erkennen wollte, nicht allzusehr befremden dürfen. Michelangelo mochte, nachdem er es vergeblich mit Granacci und Bugiardini versucht und die sixtinische Decke allein zu Ende geführt hatte, Grund genug haben, gute Dienste von dem schlagfertigen und geschmackvollen Coloristen zu erwarten, falls er einmal zum ernstlichen Wetteifer mit Rafael und dessen Schülern aufgerufen würde, die infolge ihrer Malereien in den Stanzen des Vatikan völlig Oberhand zu gewinnen drohten. In manchem Punkte bestand in der That Uebereinstimmung zwischen Sebastian und Michelangelo. Beide waren ehrgeizige Naturen, Realisten und Liebhaber der Natur, beide muskulös gebaut und, wenn sie ihre Kräfte erprobten, linkshändig, ihre Kunstrichtung und Anschauungen trafen überein, beiden war die Neigung eigen, Studien im Freien zu machen, beide hassten die Pfaffen und pfäffisches

über Bild, Copie und Stiche Passavant, Rafael II. 429 und Scannelli, Microcosmo 169, der das Bild als Santa Dorotea bezeichnet).

[14] La Motta, Gall. Scarpa. Das Gesicht zeigt einen jungen Mann; von Tebaldeo wissen wir jedoch, dass er i. J. 1516 über 50 Jahr alt war.

Wesen von Grund aus.[15] Es hat also nichts gegen sich, wenn man annimmt, dass sie nach und nach in eine Art Geschäftsverbindung traten. Jedenfalls wusste sich Sebastian in geschickter Weise die Freundschaft Michelangelo's zu Nutze zu machen. Er lieferte Bilder unter seiner Leitung oder sogar nach seinen Zeichnungen und erwarb einen Ruf, der kaum hinter dem zurückblieb, was er erhoffen mochte.

In dieser Zeit und unter diesen Verhältnissen sind vermuthlich zwei Werke von ausserordentlicher Schönheit entstanden: die heil. Familie der Sammlung Baring in London und die Pietà in Petersburg. Noch hier behaupten aber die venezianischen Eigenthümlichkeiten das Uebergewicht über das anempfundene Florentinische in Sebastian's Vortrag. Selbst die Compositionsweise erscheint bellinesk:

Auf dem Bilde der Sammlung Baring sitzt Maria, mit der einen Hand den Jesusknaben auf ihrem Schoosse haltend, der sich schreitend nach links dem mit dem Kreuz in der Hand die Gruppe betrachtenden jungen Johannes zuwendet, während sie die andere mit freundlicher Geberde dem Stifter auf die Schulter legt, der mit inbrünstiger Verehrung, die Arme über der Brust kreuzend, vor ihr kniet; rechts der schlafende Joseph, hinten grüner Vorhang.[16] London. Sml. Baring.

Wenn die Figuren des Anbeters und des Johannes am meisten das venezianische Element vertreten, so erscheinen Christus und Joseph am meisten florentinisch, aber das Studium toskanischer Kunst geht sattsam aus dem Typus, aus den Bewegungsmotiven der Gewänder, die auf Durchwirkung der Körperformen berechnet sind, und aus der Breite der Behandlung im Allgemeinen hervor. Wir finden mehr Geschick in der Gruppirung, als Sebastian bisher gezeigt hatte, bestimmteren und schärferen Umriss, grössere und treuere Wiedergabe der Gliedmaassen. Die Färbung schielt ein wenig nach dem bleigrauen Stich, den Sebastian's spätere Arbeiten an sich tragen; die reich glühende Palette des Nordländers ist verständig, aber bewunderungswürdig durch Helldunkel gemildert.

---

[15] vgl. darüber die Aufzeichnung des Rafaello da Montelupo in Le Monier's Vasari-Ausg. VIII, 191 und die ergötzlichen Anekdoten in Vasari's Leben des Michelangelo XII, 279.

[16] London, Samml. Baring, ehemals in Stratton, lebensgr. Fig. bis zum Knie. Holz, h. 3 F. 2, br. 3 F. 6, die Fläche durch Alterseinfluss etwas dunkel geworden, die Stifterfigur an Palma Vecchio erinnernd, vgl. Waagen, Treasures II, 175.

Die Pietà, schon durch den bedeutenderen Maasstab hervortretend, ist ohne Frage eins der besten Werke, die Sebastian in der ersten Frische seiner römischen Eindrücke geschaffen hat. Das Bild besitzt noch allen Reiz venezianischer Färbung, aber zugleich den machtvollen Zug klassischer Grossheit, der von Michelangelo ausging:

Petersburg, Ermitage. Der todte Heiland liegt auf dem Bahrtuch ausgestreckt, am rechten Ellenbogen ein wenig aufgerichtet, hinter ihm zur Linken Maria ohnmächtig in die Arme des Nikodemus und der heil. Frauen sinkend, bei ihnen Joseph von Arimathia nach dem Grabe deutend, dessen Deckel von einem der Männer mit einem Hebebaum gehoben wird, während ein zweiter dem Geheiss Joseph's antwortet; Magdalena zu Christi Füssen leidenschaftlich die Hände ringend, vorn Johannes auf den Knieen; im Hintergrunde Golgatha bei trübglühendem Abendhimmel. Auf Schriftzettel bez.

„SEBASTIANVS VENETVS FACIEBAT.“[17]

Kein gleichzeitiges Bild von venezianischem Grundgepräge vereinigt so energischen und adelvollen Ausdruck der Leidenschaft mit so fein berechneter, der Tragik des Gegenstandes so entsprechender Farbenstimmung, wie sie hier durch die grauen kräftig abgewogenen Lichter und Schatten, die Feinheit der Abstufungen und die Leuchtkraft der Tiefen hervorgebracht wird, die Sebastian niemals übertroffen hat. Selten ist bei ihm der satte Auftrag geschickter gemischt und feiner durch halbdurchsichtige Uebermalung und Lasuren gebrochen, selten die Geberdensprache der Figuren in ihrer Augenblicklichkeit mit so klassischem Takt und so viel Vollendung behandelt. Er meidet michelangeleske Härten, sein Stil schmiegt sich nur leicht und ohne die Freiheit preiszugeben an den gewaltigen Meister an und erzeugt aus eigenen Mitteln geistreiche und firne Wirkung. Betrachtet man das Einzelne der Composition, so zeigt das herabhangende Haupt des Heilands wohl den edelgeformtesten Typus,

---

[17] Petersburg (vgl. Waagen, Erem. S. 36) Ermitage N. 18, aus der Samml. des Königs von Holland, Leinw., h. 1, 93, br. 2,59. Das Impasto hat starken Körper und die dick mit Weiss gemischten Lokaltöne sind mit Lasuren vollendet. Die Fläche ist namentlich am Himmelsplan durch Alter verdüstert. — Die Darstellung der Grablegung, welche sich in der Samml. Bridgewater unter N. 31 befindet (aus den Samml. Orleans und Holford stammend) ist der Composition nach in Sebastian's Geist, aber dergestalt mit frischen Uebermalungen beschmiert, dass man die Hand des Meisters nicht mehr zu erkennen vermag.

den Sebastian geschaffen, die Gestalt in ihren vornehmen Verhältnissen verleugnet zwar den Tod nicht, aber überwindet ihn gleichsam durch ruhevolle Feierlichkeit; die verkürzt gesehene Figur Maria's verbindet in ihrer kräftigen und völligen Erscheinung römisches und venezianischen Frauenideal in grossartiger Weise, sie hat an Energie der Bewegung, an Biegsamkeit und Wohlgestalt kaum ihresgleichen und wird durch den Gegensatz des Eindruckes noch gehoben, den die ergreifende Schmerzenswollust Magdalena's hervorruft. Die am Grabe beschäftigten Männer sind am meisten in Michelangelo's Auffassung gehalten; als ein ganz eigenartiges Element aber tritt die liebliche stille Landschaft hervor, deren bescheidene, von Häusern, Kirche und Gehöft unterbrochene Linien in geheimnissvollem Dufte dämmern.

Entsprechend behandelt und offenbar um dieselbe Zeit entstanden ist die einfache Gruppe der Pietà in S. Francesco zu Viterbo: Christus in voller Gestalt mit ruhigem Ausdruck auf dem Bahrtuche vor der Mutter ausgestreckt, welche feierlich in stummem Schmerze hinter dem Todten sitzt.[18] Ist es auch nicht hoher Formenadel, was das eigenthümlich fremdartige Bild auszeichnet, so hat es doch in Verhältnissen, Geschmack der Anordnung und Behandlung des Helldunkels alle Vorzüge eines Werkes grossen Stils und offenbart in der Reinheit der Zeichnung, die sich auf alle Gliedmaassen erstreckt, den Einfluss von Michelangelo's Geist und Rath so sehr, dass Vasari's Angabe, wonach es auf Grund eines Kartons desselben gemalt sein soll, begreiflich erscheint; umsomehr, da auch die Mariengestalt zu dieser Auffassung stimmt, die männisch kraftvoll gebildet, in ihrem unnahbaren Ernst wohl unsere Bewunderung für den Künstler, der sie gestaltete, nicht aber unser Mitgefühl für ihr Leiden herausfordert. Sehr ansprechend wirkt daneben der von den Zeitgenossen Sebastians wiederum höchlich bewunderte Hintergrund.

Viterbo, S. Francesco,

So wichtig diese Gemälde, abgesehen von ihrem Kunstwerth, für die Entwicklung Sebastians sind, so geben sie doch noch nicht vollständige Rechenschaft über die Anstrengungen, die er machte,

---

[18] Viterbo, S. Franc., l. Querschiff, Holz, Figur lebensgr., vgl. Vasari X, 123.

um zu einem bedeutenden und wenn möglich eigenartigen Stil zu gelangen. Seine tiefe Neigung für Michelangelo hinderte ihn nicht, zuweilen auf Rafael zu lauschen und wie dieser sich in dem Streben nach Aneignung und Verarbeitung der Eigenthümlichkeiten entfaltet hatte, welche die Stärke der Florentiner bildeten, so trachtete Sebastian jetzt darnach, ihm die Geheimnisse seines einhelligen und anmuthreichen Kunstwesens abzugewinnen. Hierfür darf die Heil. Familie im Museum zu Neapel als besonders bezeichnend gelten. Sie ist zwar unvollendet, aber so weit fertig, dass es fast scheint als wäre sie, wie sie ist, darauf berechnet, die Phantasie des Bildhauers herauszufordern:

Neapel, Mus. Maria hinter dem Bett des Jesuskindes stehend erhebt zierlich mit beiden Händen die Decke, um sie über den Knaben zu breiten, der das Köpfchen auf die Arme geneigt eben entschlummert ist und von der Mutter mit freundlichem, fast empfindsamem Blick betrachtet wird; links Joseph voll Antheil und lebendigem Ausdruck, rechts der kleine Johannes in Anbetung.[19]

Die Ausführung, erschwert durch Anwendung des Oeles auf unebener und zehrender Schieferfläche, zeigt in Abglättung und Tonmischung alle Sorgfalt, deren Sebastian fähig war, aber Füsse und Hände sowie das Gewand Maria's und das Fleisch des Johannes sind nur angedeutet, Haar und Bart Josephs so leicht hingeworfen, dass sie in der Luft zu schweben scheinen. Mancherlei, so die grossen gewichtigen Züge und der wohlgestaltete, aber etwas männliche Körperbau Maria's, ihr kurzes Mieder und das turbanartig um den Haarschopf gewundene Kopftuch, erinnert an Michelangelo, aber dabei hat die Gestalt doch etwas sinnlich Anziehendes, das auf venezianische Herkunft deutet und den Fornarina-Bildnissen in den Uffizien und in Blenheim nahe steht. Gruppe und Motive jedoch entsprechen denen, welche in Rafael's Madonna di Loretto oder in der Madonna mit dem Diadem im Louvre klassisch geworden sind, sodass Sebastian's Composition,

---

[19] Neapel, Mus. Naz., Correggio-Saal N. 2, Fig. lebensgr. bis zum Knie sichtbar; wahrscheinlich das Bild, welches Vasari X, 128 im Besitz des Cardinals Farnese aufführt. Es gelangte später in die Sammlung nach Parma (s. Campori, Racc. di cat. 218). — Eine Wiederholung mit einigen geringen Abweichungen befindet sich, wie uns mitgetheilt wird, in London bei Sign. Pinti, Tafelbild mit dem Inschriftzettel: „SEBAST . . . . . . FACIEBAT.“

wenn auch toskanisch aufgefasst, in der Hauptsache auf Rafael's Erfindung beruht. Das Bild scheint übrigens in seiner Eigenschaft als eine Art Doppelgänger rafaelischer Compositionen nicht vereinzelt gewesen zu sein. Wenigstens hören wir noch von einer ebenfalls unvollendet gebliebenen Michaelsfigur mit dem Drachen, die an den König von Frankreich hatte geschickt werden sollen[20], und denselben Gegenstand malte bekanntlich Rafael im J. 1518 auch für Paris, wo das Gemälde sich noch befindet. Dass die Bilder Sebastian's, denen Rafaelische Motive zu Grunde lagen, nicht fertig gemacht sind, erklärt sich einigermaassen, wenn man liest, mit wie böser Zunge er über den Meister, dem er gleichwohl etwas abzulernen wünschte, loszog. Schreibt er doch im Juli 1518 über die beiden Gemälde Rafael's (Madonna Franz des I. und Michael), die damals nach Frankreich abgeschickt wurden, an Michelangelo: „Ich bedaure sehr, dass Ihr nicht in Rom gewesen seid, um die beiden nach Frankreich verschickten Bilder des „Haupts der Synagoge" (Rafael) zu sehen. Etwas Eurer Auffassung Widersprechenderes, glaube ich, könnt Ihr Euch nicht vorstellen. Ich sage nur so viel: es sind Figuren, die aussehen, als hätten sie im Rauch gestanden oder Figuren von Eisen, die leuchten, ganz licht und ganz schwarz, und gezeichnet sind sie, — nun Leonardo wird es Euch erzählen!"[21]

Einem Talente, wie es sich in den bisher beschriebenen Werken kundgab, denen man einen Platz unmittelbar hinter Bildern der beiden grössten Meister einräumte, hätte es füglich nicht an Aufträgen fehlen sollen. Allein es machte sich für Sebastian sehr nachtheilig fühlbar, dass man ihn als persönlichen Widerpart Rafael's kannte und als ausgemacht annahm, er borge Zeichnungen bei Michelangelo. Arentino gab nur der Ansicht der Mehrheit

[20] vgl. Vasari X, 128 und Campori, Not. ined. di Raf. 10.

[21] Diese Stelle des von Aurelio Gotti, Vita di Mich. Ang. Buonarroti, Florenz 1875 I, 129 und II, 56 aus dem Archivio Buonarroti abgedruckten Briefes des Seb. an M. A. in Florenz d. d. Rom 2. Juli 1518 lautet: „Duolmi nel animo non sette stato in Roma a veder dua quadri, che son ìti in Francia, del principe dela Sinagoga, che credo non vi possete imaginar cossa più contraria a la opinion vostra, de quello haveresti visto in simil opera. Io non vi dirò altro che pareno figure che siano state al fumo, o vero figure de ferro che luceno, tutte chiare et tutte nere, et desegnate al modo ve dirà Leonardo; pensate, come le cosse; v ànno dua bravi hornamenti. Recette da Francesi."

am päpstlichen Hofe Ausdruck, wenn er den Ariosto eines schiefen Urtheils zieh, weil er den Sebastian mit Rafael und Tizian auf eine Linie stelle; denn wäre auch seine Begabung noch so gross, der Umstand, „dass er sich mit Andrer Federn schmückte, liesse ihn doch immer wie die kleine Krähe des Horaz erscheinen.“ Rafael seinerseits wusste sich des Vortheils, welcher für ihn in dem Verhältnisse Michelangelo's zu seinem Widersacher lag, sehr wirksam zu bemächtigen; soll er doch geäussert haben, er fühle sich Michelangelo dafür zu Dank verpflichtet, dass er durch den Vorschub, den er dem Sebastian mit seinen Entwürfen leiste, vor der Welt anerkannt habe: nur sie beide zusammen vermöchten es mit ihm aufzunehmen.[22] Immerhin gab es jedoch Stimmen, welche den Venezianer neben Rafael stellten; so der Cardinal Giulio de' Medici, damals Bischof von Narbonne. Er war es, der zu gleicher Zeit bei Rafael die Transfiguration und bei Sebastian die Erweckung des Lazarus bestellte. Vielleicht hat Sebastian es anfänglich noch kecker mit dem Gegner aufnehmen wollen, indem auch er eine Composition der Verklärung entwarf; wenigstens besitzen wir eine skizzenhafte Behandlung des Gegenstandes von ihm in der Samml. des Herzogs von Hamilton v. J. 1518; das Bildchen ist jedoch sehr schadhaft und macht deshalb Echtheitsbedenken rege.[23]

Glasgow. Schl. Hamilt.

Das Lazarus-Bild Sebastian's war nach Vasari's Bericht unter Leitung und theilweis mit Hilfe von Zeichnungen Michelangelo's ausgeführt. In der That unterliegt es keinem Zweifel, dass Michelangelo, obwohl damals von Rom abwesend, Entwürfe zu etlichen Gestalten gegeben hat, aber von einer Leitung der Arbeit durch ihn haben wir nicht nur keine Beweise, sondern eher das Gegentheil. Das Gemälde gibt auf ein Mal ein Gesammtbild der Gruppe von Vorgängen in Bethanien und zwar in Form heroisch-dramatischer Composition:

---

[22] Dolce, Dialogo 7. 8.

[23] Schloss Hamilton bei Glasgow, Holz, klein, unvollendet, düster und in alten Firnissen ertrunken. In 3 rautenförmigen Rahmen links im Vordergrund befinden sich ein kleines männl. Profilbild, ein Schild mit dem kaiserlichen Wappen und folgende Inschrift „EX GISVLFORVM FAMILIA EGO I. PAVLVS GISOLFVS PER M. Æ CAROLI V. R. T. CANCELLARIE ITALIÆ TABVLAM HANC PRO ME ET MEIS PINGERE FECI ANNO REPARATE SALVTIS VMANE MDXVIII“, vgl. Waagen, Treas. III, 305.

Maria ist dem Heiland zu Füssen gefallen, scheinbar noch mit dem Wort auf den Lippen: „Meister, wärest Du hier gewesen, so wäre mein Bruder nicht gestorben", und Christus, entschlossen herschreitend, die Rechte erhoben, die Linke gebieterisch ausgestreckt, ruft mit lauter Stimme sein: Lazarus komm' hervor! Lazarus aber lebt bereits; lehnend sitzt er, den Kopf noch halb bedeckt, auf der Kante des Grabes und blickt mit beginnendem Leben nach seinem Erlöser, mit Hand und Fuss bemüht, die Leichentücher abzustreifen, wobei ein Mann zur Seite, an den er sich mit dem linken Arm klammert, ihm behilflich ist. Martha mit anderen Frauen steht im Mittelgrunde mit abwehrender Geberde, vom Verwesungsgeruch betroffen, der sich auch mehrern Männern rechts bemerklich macht, die sich mit Tüchern die Nase schützen. Im Vordergrund links sieht man die Juden zu Christi Füssen fallen und glauben, hinter ihnen die Apostel mit lebhafter Theilnahme dem Vorgang zuschauend, und weiter zurück die, welche geängstigt wurden und ihres Weges zu den Pharisäern gehen; im Ganzen ungefähr 40 Figuren. Das überbrückte Flussthal, das sich dem Blick im mittlen Hintergrunde öffnet, erinnert lebhaft an die Tiberlandschaften, vorn rechts ein dichtbewachsenes Gemäuer, in den Fluren Häuser von trasteverinischem Aussehn, auf dem Hügel links eine Ruine nach Art der Constantinsbasilika in Rom. Auf der Steinstufe zu Füssen Christi bez. London. Nat.-Gall.

„SEBASTIANVS . VENETVS . FACIEBAT."[24]

Ausdehnung, Grossartigkeit und Reichthum des Inhalts haben zusammengewirkt, dem Bilde den Ruf der bedeutendsten malerischen Schöpfung des 16. Jahrhunderts einzubringen. Deutlicher als alles Andere gibt es die gewaltige Umgestaltung zu erkennen, welche zehn Jahre römischen Aufenthalts bei einem Venezianer hervorbringen konnten. Wenn man von der düstern Tiefe des Hintergrundes absieht, in welchem noch die Empfindung der Bellinesken und Giorgionesken nachklingt, erinnert Nichts mehr an den Meister des Chrysostomusbildes. Wie männlicher Wille dem sinnlichen Genuss steht dieses Werk jenem Erstling gegenüber. Weibersucht

[24] London, Nat.-Gall. N. 1, ursprüngl. Holz, auf Leinw. übertragen, h. 12 F. 6, br. 9 F. 5, aus der Kathedrale zu Narbonne, seit Anfang des 18. Jahrh. in der Gall. Orléans, 1792 nach England gebracht, wo es der Gall. Angerstein angehörte, 1824 vom Staate angekauft. Die Bildfläche ist tief und düster und nicht frei von Uebermalungen, besonders die Figur des Lazarus; die dunkeln und kräftigen Töne sind durchweg mit stumpfem Firnisse bedeckt. Vgl. Vasari X, 125. 126 und VIII, 50. — Zwei Skizzen zur Figur des Lazarus sind unter Michelangelo's Namen aus der Samml. Lawrence 1860 für British Museum erworben. s. Waagen, Treas. I, 320—322, welcher berichtet, dass Mr. Beckford dem Besitzer Angerstein, welcher das Bild für 3500 Guineen gekauft, vergebens 15,000 £ geboten, wohl den höchsten Preis, der damals für ein Bild in Ansatz gekommen sei.

und Farbenwonne sind durch strenge bewusste Zeichnung, angespanntes Muskelleben, Betonung des Anatomischen und realistische Erfassung der Naturvorgänge verdrängt. Die Gewandung ist nirgends darauf berechnet, zu verhüllen, sondern vielmehr mit hoher Kunst zur Verdeutlichung der Formen benutzt. Statt des harmonischen Farbenwohlklanges von ehedem hat es Sebastian hier auf machtvolle Auseinandersetzung von Licht und Schatten, tiefe bestimmte Tonscala und reife, bis zu untadeliger Gussglätte gesteigerte Modellirung abgesehen. Das Wirksamste aber ist die Composition als solche, die durchweg die strengeren Grundsätze einer der venezianischen an Zucht und Erfahrung überlegenen Stilsprache innehält. Von völlig michelangeleskem Gepräge erscheint Lazarus, wie er die Fesseln des Todes von den herkulischen Gliedern streift, ebenso Christus in der Majestät seiner Bewegung und Geberde; die Frauen sind grossartig gebildet, die knieende Maria meisterhaft verkürzt. Dabei haben wir keineswegs blos typische Erscheinungen vor uns; das momentane Leben ist mit voller Wahrheit wiedergegeben, Köpfe, Körper und Bewegungsausdruck sind den Persönlichkeiten individuell angepasst und charakteristisch behandelt. Allein so erstaunlich das Aufgebot an Wissen und künstlerischer Arbeit auch ist: der seelenvolle Zauber, die Empfindungstiefe Rafael's fehlt dem Bilde durchaus.

Als die Tafel im Winter 1519 im Vatikan zu öffentlicher Betrachtung ausgestellt war, fühlte alle Welt sich zu dem Bekenntnisse gedrängt, dass Sebastian vollkommen Anspruch darauf habe, zu den ersten Malern der Zeit gezählt zu werden. Cardinal Giulio de' Medici hatte die Wahl, ob er den Lazarus oder die Transfiguration Rafael's in Rom behalten sollte. Er entschied sich zwar, das Bild Sebastian's in seinen fernen französischen Bischofssitz nach Narbonne zu senden, aber er bewahrte dem Maler ein dankbares Gedächtniss und verlieh ihm 13 Jahre nachher als Pabst die einträgliche Sinecure des Bleiamtes, wonach der Meister seinen Beinamen erhalten hat.

Zur Zeit des Beginnes am Lazarus-Bilde war Michelangelo nachweislich in Rom anwesend, aber nicht bei Vollendung desselben. In einem nach Florenz an ihn gerichteten Briefe vom

26. Dec. 1519 schreibt Sebastian, nachdem er sich für die Pathenschaft bedankt hat, die er bei der Taufe seines nach dem Grossvater Luciani benannten Sohnes übernommen: „Ich habe die Tafel vollendet und im Palazzo (Vatikan) ausgestellt, wo sie von Allen bewundert worden ist, ausgenommen von Denen, welchen in der Regel Nichts gefällt, die aber jetzt in Verlegenheit sind, was sie sagen sollen. Mir genügt, dass Cardinal Medici mir gesagt hat, er sei über sein Erwarten befriedigt, und ich glaube, mein Bild ist besser gezeichnet als die Arras-Weberei (Rafael's Tapeten), die aus Flandern gekommen ist. Nun ich meine Schuldigkeit gethan habe, bleibt mir noch übrig, die Zahlung zu empfangen, und Se. Eminenz äusserte den Wunsch, Ihr möchtet das Werk abschätzen, wie es vorab zwischen uns und Messer Domenico vereinbart war. Obgleich ich der schnelleren Erledigung halber mich willig erklärte, die Sache ganz in Sr. Reverenz Hände zu legen und ihm die Rechnungen zeigte, wies er doch alles mit dem Verlangen ab, Ihr solltet die Vermerke sehen, die ich demgemäss mitsende. Ich bitte Euch nun freundlich, wenn Ihr mir einen Gefallen thun wollt, das Geschäft ohne Rückhalt zu behandeln, da Se. Reverenz und ich übereingekommen sind, es Euch gänzlich anheim zu stellen. Ihr habt das Bild beim Beginn gesehen; es enthält 40 Figuren ohne die in der Landschaft. Ausserdem kommt das Bild des Cardinals Rangone mit in Rechnung; Domenico hat es gesehen und weiss, wie gross es ist. Ich brauche nichts hinzuzufügen. Ich bitte, lieber Gevatter, die Rücksendung zu beschleunigen, damit die Sachen ankommen, ehe Se. Reverenz Rom verlässt, denn ich muss Euch vertrauen: ich sitze auf dem Trockenen. Der Herr erhalte Euch gesund; gedenkt meiner bei Messer Domenico und nehmt die Verehrung Eures getreuen Gevatters Sebastian Malers in Rom."[25]

---

[25] Der Brief (dessen Original sich im Besitz des Messer Woodburn befand) ist abgedruckt bei Biagi, Memorie stor. di F. Sebastiano Luciani, Venedig 1826 S. 37, doch ist das dort gegebene Datum (vgl. auch Waagen, Treasures I, 320) falsch, richtig ist der 26. Dec. 1519. — Wie die Sippe Sebastian's über seinen Wettkampf mit Rafael dachte, zeigt ein bei Gotti, Vita di MA. I, 127 und II, 55 mitgetheilter Brief des Lionardo Sellaio aus Rom v. 1. Januar 1518 (19) an Michel Angelo in Florenz, worin es heisst: „Bastiano à presso e finito, e riesce di modo che quanti intendenti ci sono lo metono di grandissima lungha

Mit dem Bilde für den Cardinal Rangone ist das Martyrium der heil. Agatha, jetzt in Gall. Pitti in Florenz gemeint:

Florenz. Gall. Pitti. Die Heilige bis zu den Hüften entblösst neigt sich nach links vor und blickt den Prätor an, dessen Liebe sie verschmäht hatte und auf dessen Geheiss zwei Henkersknechte mit Zangen sich anschicken, ihr die Brüste zu zerreissen; im Hintergrunde zur Linken sind drei Kriegerköpfe zu sehen, rechts ein Bogen, zwischen welchem Rauch aufsteigt, und in der Ferne Lastträger, die Holz zum Marterpfahle schleppen; hinter der Gestalt Agatha's ein grüner Vorhang. Bez. „SEBASTIANVS VENETVS FACIEBAT ROME MDXX.“[26]

Verglichen mit der Auferweckung des Lazarus ist diese Composition vielleicht noch nachdrücklicher im michelangelesken Sinne, erschütternd durch die kühne Freiheit der Bewegungen, untadelig gezeichnet und modellirt, von weicher Ebenheit in der Farbenfläche; aber das Ganze erscheint männlicher und herkulischer als irgend ein früheres Werk des Meisters und verzichtet merklicher auf die Reizmittel reicher und kunstvoller Tonstimmung.

Dass Sebastian bei Männern wie Cardinal Giulio Medici und Rangone in Gunst stand, die mit Cibò zum engsten Kreise der Vertrauten Leo's X. gehörten und die Intendanten seiner Schauspiele und Lustbarkeiten abgaben, hatte umso grössere Bedeutung für ihn, als der Papst selber ihm keineswegs hold war und nicht die geringste Aussicht gewährte. Noch günstiger aber war der Umstand, dass Rafael eben jetzt, nachdem er sich mit ihm gemessen, starb. Durch ganz Italien empfand man die Grösse des Verlustes, den sein Tod für die Kunst bedeutete, aber gerade in unmittelbarer Nähe des Wirkungskreises, den der reine Genius verlassen, gab es Leute, die nun freudig aufathmeten, und Sebastian war Einer von ihnen; schrieb er doch über des „armen Rafael“ Ende in einem Ton an Michelangelo, der zum mindestens zweideutig ist.[27]

---

sopra a Rafaello. E schoperta la volta d'Agostino Ghisi (Farnesina-Fresken Rafael's): chosa vituperosa a un gran maestro: pegio che l'ultima stanza di palazo asai; di modo che Bastiano non teme di niente. Siavi aviso.“

[26] Florenz, Pitti N. 179. Holz, Fig. bis z. Knie, lebensgr., h. 1,31, br. 1,75, nach Vasari X, 133, zu dessen Zeit das Bild sich im Besitz des Herzogs Guidobald von Urbino befand, für den Cardinal von Aragon gemalt, was jedoch Missverständniss ist für Rangone, damals Cardinal von S. Agata, vgl. Biagi 39 und Campori, Gli artisti 299. 300.

[27] „Credo che avete saputo, come quel povero de Raffaello de Urbino è morto, die che credo vi abbi despiaciuto assai;

Michelangelo verwandte sich für Sebastian als den geeigneten Nachfolger seines ehemaligen Rivalen, wie wir aus einem bitter-launig geschriebenen Briefe desselben vom Juni 1520 an den Cardinal Bibbiena sehen, den Sebastian selbst zu überbringen hatte und in dem es heisst „wenn man sich an Kapaun übersättigt, mundeten Zwiebeln recht gut". Es wurde Sebastian allerdings Aussicht gemacht, die Arbeiten im Vatikan mit den Rafaeliten zu theilen, aber er lehnte mit Stolz ab und bestand darauf, nur mit Michelangelo gemeinschaftlich zu malen; auch habe er gar keine Lust, sich, wie man ihm anbiete, mit einem Keller zu begnügen, wo jene einen Palast bekämen. Michelangelo jedoch liess ihn, wie lockend ihm Sebastian auch die Gelegenheit schilderte, auf wiederholte Bitte ohne Erklärung, sodass die Schüler Rafael's schliesslich doch das Feld behaupteten und einen nicht immer gerechtfertigten Einfluss gewannen.[27*]

Sebastian intriguirte unermüdlich in der angedeuteten Richtung beim Papste weiter. Am deutlichsten gehen seine Pläne aus dem Inhalt des bekannten und oft genug auch zur Charakteristik von Michelangelo's Gesinnung gegen Rafael gemissbrauchten Briefes hervor, in welchem Sebastian seinem Gevatter umständlich über den Stand der künstlerischen Arbeiten im Vatikan berichtet. Dieser Brief, bisher infolge seines falschen Datums (15. October 1512) schief interpretirt, gehört, wie man mit Hilfe

e Dio li perdoni." Brief v. 12. April 1520 bei Gotti, Vita di M. A. I, 132 aus dem Arch. Buonarroti mitgetheilt.

[27*] Ueber diese Angelegenheiten ist neuerlich erst Aufschluss erbracht worden. Das Schreiben Michelangelo's an Card. Dovizi (Bibbiena) zu Gunsten Sebastian's und dessen Bericht an Michelangelo findet sich aus dem Arch. Buonarroti in G. Milanesi's Lettere di M. A. B. Florenz 1875 S. 413 abgedruckt; es heisst darin, nachdem M. A. um Uebertragung eines Theiles der Arbeiten an Seb. gebeten hat, „quando paia a V. Sign. in un mio pari gittar via el servizio, penso che ancora nel servire e' matti che rare volte si potrebe trovare qualche dolceza, come nelle cipolle per mutar cibo fa colui ch'è infastidito de' caponi. Degli uomini di conto ne servite el dì: prego V. S. provi questo a me: e 'l servizio fia grandissimo, e Bastiano detto è valente omo etc." Sebastian berichtete, der Cardinal habe den Brief dem Baccio Bandinelli und sogar dem Papste gezeigt und es sei viel Scherz darüber im ganzen Vatikan (s. ebenda und Gotti, Vita di M. A. I. 137). Unterm 6. Sept. 1520 meldet Seb., dass ihn der Papst habe fragen lassen, ob Antwort von M. A. da sei und dass auf die Verneinung ihm der Antrag gestellt sei, den unteren Saal zu übernehmen, während die Rafaeliten oben malten, was jedoch Sebastian abwies: „non mi pare onesto che io dipinga codamodo le cantine e loro le stanze dorate."

der neuerlich ans Licht gekommenen chronologischen Anhaltepunkte behaupten darf, dem Jahre 1520 an und lautet:

„Sehr werther Gevatter! Wundert Euch nicht über die Verzögerung meiner Antwort auf Euren letzten Brief, denn ich bin oftmals im Palast (Vatikan) gewesen, um Se. Heiligkeit zu sprechen, konnte aber immer keine Audienz erlangen. Endlich hat er mich empfangen und zwar in so gütiger Weise, dass Se. Heiligkeit Alle, die sonst im Zimmer waren, abtreten liess und ich mit ihm und einem Kammerherrn, auf den ich mich verlassen kann, allein blieb, und nun sagte ich, was ich auf dem Herzen hatte. Er vernahm sehr gnädig, dass ich mich mit Euch zu jeder Art Dienstleistung, die ihm gefiele, bereit stelle, und fragte nur nach dem Gegenstande und dem Maasse im Ganzen. Er sagte dann wörtlich zu mir: Bastiano! Giov. Batt. dall' Aquila hat mir gesagt, dass sich in dem Saale da unten Nichts wird thun lassen in Rücksicht auf die Gewölbanlange, deren anschliessende Lünetten ungefähr bis zur Mitte der Wand herabreichen, auf der die Darstellungen anzubringen wären, und weil die Thüren, die nach den Sälen des Cardinals de' Medici führen, die Wandfelder durchschneiden, sodass man keine Composition auf der ganzen Fläche anbringen kann, wie doch nöthig wäre; freilich könnte man die Lünetten, die eine Breite von 18 und 20 Palmen haben, dazu benutzen, aber dann müssten die Figuren in einem für die Ausdehnung des Raumes unverhältnissmässig kleinen Maasstab gehalten werden. Ueberdies, sagte Se. Heiligkeit, sei der Saal zu öffentlich. Alles das aber klingt nach Giov. Batt. dall' Aquila und Anderen, die mich wer weiss wo, nur nicht im Vatikan sehen wollen. Meiner Treu, lieber Gevatter, wie ich hier von etlichen Leuten am Hofe angesehen werde, müsste ich der leibhaftige Gott-sei-bei-uns sein und den ganzen Vatikan verschlingen. Indess, Gott sei Dank, auch ich habe meine Freunde hier und könnte noch mehr haben; es wird noch Alles sich aufklären. — Hierauf sagte Se. Heiligkeit noch: „Bastiano, auf mein Gewissen: mir gefällt nicht, was die da machen, und es gefällt Niemandem, der die Arbeit noch gesehen hat. In etwa 4 bis 5 Tagen will ich mir die Sache ansehen, und wenn sie es nicht besser machen als zu

Anfang, lasse ich sie nicht fortfahren. Ich gebe ihnen dann etwas Anderes zu thun, lasse was sie gemacht haben herunterschlagen und überweise den ganzen Saal Euch, denn ich will dort etwas Schönes herstellen oder lasse lieber mit Schablonen malen." Ich antwortete, dass ich mit Eurer Hilfe mir getraute, Wunder zu thun, und er entgegnete: „Daran zweifle ich nicht, denn Ihr alle habt von Dem gelernt." Und er fügte bei meiner Ehre hinzu: „Betrachte die Arbeiten Rafael's, der kaum Michelangelo's Werke gesehen hatte, als er auch schon die Manier Perugino's aufgab und sich so viel er konnte an die Michelangelo's anlehnte; aber Der ist ein Tollkopf (terribile) und mit ihm ist nicht auszukommen wie du weisst!" Und ich entgegnete: Eure Tollheit habe noch Niemandem etwas zu Leide gethan und Ihr erschienet nur so unzugänglich aus Liebe zu der grossartigen Arbeit, die Ihr unter Händen hättet. Und was ich sonst noch anführte, lasse ich ungeschrieben, da es ohne Belang ist. — Ich wartete nun die bewussten 4 Tage und fragte dann nach, ob Se. Heiligkeit Einsicht genommen; und wie ich erfuhr, war es richtig der Fall gewesen, und Jene hätten erklärt, man könne weder etwas sehen noch beurtheilen ehe einige angefangene Figuren, die halb fertig wären, vollendet seien, und dass mit jedem Schritt, den sie vorwärts thäten, das Misfallen des Papstes wüchse. Und ferner, dass er, um gegen die jungen Leute gerecht zu sein, noch 15 bis 20 Tage warten wolle, bis sie jene Figuren zu Ende gebracht hätten. Dies nun ist alles, was sich ereignet hat, seit ich Euch geschrieben habe. Die Maasse habe ich Euch noch nicht schicken können, weil der Papst noch nicht zum Entschluss gekommen ist und Jene noch immer bei der Arbeit sind. Weiter weiss ich Nichts hinzuzufügen. Christus erhalte Euch gesund!"[28]

[28] s. den Wortlaut des Briefes bei Gaye, Cart. II, 487 ff. Giam. Batt. Branconio dall' Aquila, welchen der Papst erwähnt, war Rafael's Freund und Sachwalter und folglich Widersacher Sebastian's, vgl. Campori, Not. ined. di Raff. 32. Die Beweisgründe für die Verlegung des Datums dieses Briefes hat A. Springer in seiner kleinen Schrift „Michelangelo in Rom 1508—1512" (Leipzig 1875) auf Grund der Interpretation des Inhaltes und der in den oben erwähnten neuen Michelangelo-Publikationen in so scharfsinniger und überzeugender Weise erörtert, dass wir uns schlechterdings auf dieselbe beziehen und unsere frühere Ansicht darnach berichtigen dürfen.

Abgesehen davon, dass Michelangelo, wie wir jetzt wissen, im October 1512 gar nicht in Florenz, wohin der Brief gerichtet ist, sondern in Rom war, und selbst abgesehen von der Anrede „Gevatter", die Sebastian gegen ihn erst seit 1519, in welchem Jahre Jener ihm ein Kind aus der Taufe hob, gebrauchen konnte, sprechen zahlreiche innere Gründe für die Verlegung des Schreibens in die hier in Rede stehende Zeit. Die Art und Weise, wie der Unternehmungen im Vatikan erwähnt wird, passt nicht auf den Stand der Dinge unter Julius II., aber trefflich auf die Leo's X., und überdies würde man, wenn nicht dem Sebastian, der es schrieb, so doch dem Michelangelo, der es anhörte, Unrecht thun, wollte man die Bemerkung über „die jungen Leute", die im Vatikan arbeiteten, mit auf Rafael beziehen, wie bei der bisherigen Auffassung des Briefes unvermeidlich war. Zu leugnen ist gar nicht: Michelangelo's Abneigung gegen Rafael und seine Schüler hatte etwas Instinktives. In seiner männlichen Herbheit, überdies hässlich von Antlitz infolge der Entstellung seiner Nase, war er schon in der äussern Erscheinung das völlige Gegenbild seines Nebenbuhlers, der jung, schön, leichtlebig und bewundert neben ihm herschritt. Er war in seiner düstern schwarzen Tracht, die er fast nicht wechselte, zuweilen dem heiteren Umbrier und seinem Gefolge auf der vatikanischen Treppe begegnet Da soll er einmal in seiner bitteren Weise hingeworfen haben: das sehe ja aus wie eine Schaarwache mit dem Polizeihauptmann — worauf Rafael mit erheucheltem Schreck ausbiegend angeblich geantwortet hatte: „der Henker kommt; denn nur das finstere Handwerk sei so ungesellig wie er!" Aber so wenig auch Michelangelo in der Lage war, Rafael's Wesen wirklich zu würdigen, Sebastian konnte doch den Meister und dessen oft aufdringliche Schüler nicht schlechthin als „die jungen Leute" zusammenwerfen, umso weniger, da er selbst nicht einmal älter war als Rafael. Ohne Frage ist der in unserem Briefe eingeführte Papst Leo und der Raum, von dem gesprochen wird, unverkennbar der Constantins-Saal. Sebastian wollte mit beiden Händen zugreifen und konnte (in seinem 14 Tage nachher geschriebenen Brief) dem seltsam unbeweglichen Freunde in Florenz nicht lebhaft genug schildern, was es für eine dankbare und ehrenvolle Auf-

gabe sei, den Saal zu übernehmen.[29] Allein Michelangelo blieb spröde wie zuvor und der Plan verlief im Sande. Trotz dieses Misserfolges litt jedoch Sebastian ferner keinen Mangel an Beschäftigung.

Ueber die Zeit und die näheren Verhältnisse, unter denen er die Kapellen der Chigi in S. Maria del Popolo, der Sergardi in S. Maria della Pace und des Pier Francesco Borgherini in S. Pietro in Montorio ausgemalt, sind wir noch sehr im Unklaren. Die beiden Marienkirchen della Pace und del Popolo, unter Sixtus IV. gegründet, waren von Julius II. sehr begünstigt worden und infolge dessen auch von Agostino Chigi, der die Vorliebe dieses Papstes für alle sixtinischen Gründungen kannte. Als Chigi die Kapellen anlegen liess, bestand noch die Absicht, Rafael sollte sie ausschmücken, aber dieser hatte 1519 eben die Malereien in della Pace vollendet und es war vermuthlich wenig Hoffnung, dass er im Stande sein werde, in S. M. del Popolo zu arbeiten, wo seit 1516 die Mosaiken nach seinen Kartons gemacht waren. In der That soll Chigi kurz vor seinem Tode (er starb wenige Tage nach Rafael) den Sebastian aufgefordert haben, die Fresken dort zu übernehmen; Sebastian habe zugesagt, aber sei es dass er Hindernissen begegnete oder dass er kein Herz zur Sache hatte, kurz er liess die Malerei unfertig.[30] Aehnliches Missgeschick störte auch die Unternehmung der Chormalereien in der Pace, welche dem Sebastian durch den päpstlichen Kammerherrn Filippo Sergardi übertragen waren, während der Cyklus von Bildern, welcher den von Rafael für Agostino Chigi begonnenen Schmuck eines Oratoriums vervollständigen sollte, überhaupt nicht in Angriff genommen wurde.[31] Glücklicher war Pier Francesco Borgherini, welchem Michelangelo den Sebastian empfohlen hatte. Obgleich 6 Jahre über der Arbeit in S. Pietro in Montorio hingingen, wurde sie doch mit Erfolg zu Ende gebracht:

[29] Er schildert (27. Oct.) das Programm für die in Aussicht genommenen Darstellungen, wie es ihm mitgetheilt war, und das er als vorzüglich rühmt: Constantin-Schlacht, eine zweite kriegerische Handlung, Vorführung von Gefangenen vor den Kaiser (?Ostia), Kindermord zur Bereitung des Bades für Constantin, wozu Zeichnungen Rafael's vorlägen; „nel mondo non è la più onorevole impresa di questa . .; qui ve vendicate de tutte le ingiurie v'è state fatte et facete tacere le cicale che non gridarono più.“ Gotti a. a. O. 138.

[30] vgl. Vasari VIII, Anm. 3 zu S. 47.

[31] Vasari X, 127.

Rom, S. Pietro Montorio.

Die hier gebotene Malfläche ist eine in die Wölbung eines runden Raumes eingebrochene Nische und die Wand unmittelbar darüber; der obere Theil ist in Fresko, der untere in Oel gemalt. Die Zwickel oberhalb der Nische füllen 2 grosse Figuren: links ein Prophet, der in liegender Haltung die eine Hand auf sein Buch gelegt nach einem fliegenden Engel schaut, welcher ihn an der Schulter rührt, rechts eine Sibylle mit Schriftrolle vom Seraph bedient. In der Kuppel ist der verklärte Christus dargestellt, wie er mit ausgestreckten Armen leicht auf dem Gipfel eines Hügels zwischen den schwebenden Gestalten des Moses und Elias schwebt, bestaunt von den Aposteln. Die Nische unterhalb der Wölbung enthält die Geisselung Christi: an den Pfeiler gebunden zuckt der Heiland in jeder Fiber des Leibes peinvoll angespannt unter den Schlägen seiner vier Schergen zusammen. Zur Rechten steht Franciskus, zur Linken Petrus, das Haupt in die Hand stützend.[32]

Offenbar liegen den Zwickelfiguren die unwiderstehlichen Vorbilder der sixtinischen Decke zu Grunde, aber sie sind höchst lebensvoll behandelt und namentlich die Sibyllen von ausserordentlicher Hoheit. Zur Beurtheilung der Composition im Kuppelfelde ist ein Vergleich mit den Lünetten der Faresina lehrreich. Fast so ausschliesslich wie dort auf die Farbenwirkung hat Sebastian im Gegentheile hier auf Kühnheit der Geberden und auf massigen Licht- und Schatteneffekt Bedacht genommen. Sein Ehrgeiz ist auf genaue und saubere Zeichnung der Form, auf gewissenhafte Durchbildung der Gewandmotive gerichtet, die fast untadelig zu nennen sind, aber die reiche venezianische Farbengluth von ehedem ist verraucht und eine glatte Härte an ihre Stelle getreten. Die nordischen Züge machen sich nur hier und da und zwar in ungünstiger Weise, in rohen Gesichtstypen, in der Zeichnung offener Münder und dergl. noch bemerkbar. Weitaus das bedeutendste Stück des Cyklus ist die Geisselung. Hier hat man den Eindruck: ein so natürliches und zugleich so gewaltiges Motiv, das im passiven Zustande doch die höchste Anspannung ausdrückt, kann wohl nur von Michelangelo ersonnen sein, und da diese Christusfigur überdies den anderen, die eben-

[32] Die Fig. sind über lebensgr., die Fresken durch Uebermalung des Hintergrundes verletzt, die Oelgemälde schadhaft und durch Alter sowie durch Firnisse blind geworden. Vgl. Vasari X, 124. 125 und 132.

falls voll Energie und Leben, aber doch nicht frei von conventioneller Behandlung sind, weit voransteht, so wird man nicht fehl gehen, wenn man Michelangelo's unmittelbare Betheiligung annimmt.

Vollkommen richtig bemerkt Vasari im Hinblick auf die Gemälde in S. Pietro in Montorio, es habe Sebastian die Leichtigkeit des Machwerkes gefehlt, welche der Erfolg tiefen Naturstudiums und stetiger Uebung sei. Die Wahl des Oeles als Bindemittel bei den grösseren und bedeutenderen Theilen des Kapellenschmuckes bestätigt übrigens, dass der Maler darauf ausging, Musse zur Durchbildung und Vollendung zu gewinnen und sich dabei die Handwerksvortheile zu sichern, welche ihm von seiner venezianischen Vergangenheit her geläufig waren. Da er die Gesetze der Raumgliederung, der Zeichnung und des Helldunkels nicht in gleicher Weise inne hatte wie seine florentinischen Nebenbuhler, so musste er auf Mittel denken, um seinen Compositionen Etwas von der nothwendigen Angemessenheit und seiner Zeichnung den Eindruck jener für Monumentalwerke unerlässlichen Richtigkeit zu verschaffen, ohne des Verfahrens der satten Grundanlage und der Durchbildung des Tones nach der weitschichtigen venezianischen Staffelei-Praxis verlustig zu gehen. Durch mancherlei nicht vorherzusehende Einflüsse, wie Auftrocknung und Ablagerungen, haben die Bilder, denen es ursprünglich gewiss nicht an Leuchtkraft, Frische und einem guten Theil norditalischen Colorits gefehlt hat, jetzt allerdings eine trüb bläuliche Färbung angenommen, aber es bleibt immerhin ein Vorwurf für Sebastian, vergessen oder ausser Acht gelassen zu haben, dass Fresko die einzige Technik ist, welche Klarheit und Licht zu bewahren vermag. Eine unerbittliche Folge des Verfahrens, womit er die wohlempfundenen Schwächen seines technischen Wissens verzeihlicher Weise verhüllen wollte, war die Einbusse an der Unmittelbarkeit und Sicherheit, wie sie Michelangelo auszeichnet, und an dem Farbenreiz, der Tizian's Arbeiten adelt. Wenn man auch zugeben mag, dass er zuweilen in der Anlehnung an Michelangelo noch durchdachtere Zeichnungen zu Wege bringt als Rafael, so stand er doch im Ganzen hinter diesem grossen Genius an Ur-

sprünglichkeit des Gedankens, an Compositionskunst und vor allem an gewinnendem Zauber der Empfindung weit zurück. In welchem Zeitabstande die Verklärung und die Geisselung in S. Pietro gemalt waren, können wir nicht ermitteln, aber das letztgenannte Bild wird schon als eine Neuerung viel Aufmerksamkeit gefunden und nicht wenig zum Ruhm seines Meisters beigetragen haben. Dafür spricht auch, dass es öfters copirt worden ist, wie wir denn z. B. in Rom, in Viterbo und in England verschiedene mehr oder minder originaltreue Nachbildungen finden.[33]

In S. Maria del Popolo bietet Sebastian nur ein neues Beispiel seiner eigenthümlichen Anwendung des Oeles auf der Wand. Obgleich aber die Chigi-Kapelle mehr als irgend eine andere durch Alterschäden und Ausbesserung gelitten hat, verräth sich doch die begeisterte Hingabe an Michelangelo's künstlerische Grundsätze noch in hohem Grad; ja die Erscheinung Gottvaters inmitten ungezählter Heiliger und Engel scheint nicht blos nach seinen Entwürfen, sondern geradezu nach seinen Kartons gemalt, so vollkommen entspricht Handlung und Gestaltung des Bildes seinem Gepräge. Minder geistvoll ist die grosse Altartafel mit der Geburt Maria's behandelt; sie offenbart geringeres Vermögen, obwohl die monumentale Grossheit des schlichten Vorganges, der wohl niemals mit so viel Aufwand und Umständlichkeit vorgestellt worden ist, eine gewaltige Wirkung macht:

Rom. S. M. del Popolo.

Unter dem Baldachin zur Linken empfängt die heil. Anna Erfrischungen von einer jungen Frau, vorn ist eine andere Gruppe Frauen in Begleitung eines Knaben beschäftigt, das Linnen darzureichen und fortzubringen, im Hintergrunde rechts werden Tücher am Feuer getrocknet und sorgfältig bei Seite gelegt, während im mittlern Vordergrunde eine Magd das Kind hält und eine zweite das Bad prüft, in das von dritter Hand sehr anmuthig Wasser zugegossen wird. Ganz hinten sieht man ein Paar Männer an der Thür.

---

[33] In Viterbo, in der Chiesa dell' Osservanza del Paradiso: Christus in derselben Haltung wie in S. Pietro in Mont. in Rom, jedoch mit nur 2 Schergen, es ist Altarstück auf Holz, Figuren lebensgr., durch Abreibung beschädigt, aber wahrscheinlich von Gesellen Sebastian's ausgeführt. — Rom, Gallerie Borghese, Saal III. N. 48, einfache Copie auf Holz, von späterer Hand. England, bei Rev. John Sandford (ausgest. in British Instit. 1853 unter N. 64) alte Copie; in Blaise Castle, Sitz der Harfords: ebenfalls Copie, klein, auf Leinw., bez. „MA . VENV . 1552 AP . S . VEN.“ (Marcello Venusti appo Sebast. Ven.)

Alle Figuren des Bildes zeigen eine seltsame Mischung plastischer Haltung und männlicher Formen mit einer gewissen Geziertheit. Nach Vasari, der in der Beschreibung dieser Kapelle merkwürdig unzuverlässig ist, wären die Compositionen kurz nach Rafael's Tode begonnen, allein aufgedeckt sind sie erst nach der Vollendung des Raumes durch Salviati i. J. 1554.[34]

Im Chor zu St. Maria della Pace wurden die von Sebastian unvollendet gelassenen Bilder der „Heimsuchung" und der „Geburt Christi" bei Aufrichtung des Grabmals der Chigi weggeräumt. Die Bruchstücke kamen in die Sammlung des Cardinals Fesch und dann nach England. Dort befinden sie sich jetzt auf Schloss Alnwick. Alter und Mishandlung haben diesen Stücken arg mitgespielt, aber alle Unbill hat sie ihres grossartigen Charakters nicht berauben können, welcher uns berechtigt, die Compositionen, denen sie angehört haben, den besten Leistungen des Meisters zuzuzählen:

Ein Stück davon stellt die Begegnung Maria's und Elisabeth's in Gegenwart einiger anmuthiger Frauen dar; ein zweites eine Gruppe Mädchen, darunter eine mit dem Korb auf dem Kopfe; ein drittes einen in Gedanken versunkenen, die eine Hand ans Kinn stemmenden Mann.[35] England, Alnwick.

Der Leumund ging, Sebastian sei, so lange er sich seinen Unterhalt durch Arbeit verdienen musste und besonders in der Zeit seines Wetteifers mit Rafael ein unermüdlich thätiger Mann gewesen, aber nach Erlangung eines festen Einkommens habe er die Lust zu ernstem Schaffen verloren und sich dem Wohlleben hingegeben.[36] Unbegründet war dieser Tadel nicht, wenn er auch übertrieben sein mag; nur muss bemerkt werden, dass die Klagen über seine Säumigkeit bei monumentaler Aufgabe bereits laut wurden ehe er das Amt des Piombo erhielt. Die Vorwürfe

[34] Die Gottvater-Glorie in kolossalen Figuren ist in Oel gemalt, das Altarbild seit den i. J. 1859 vorgenommenen Ausbesserungen und Nachtüpfelungen sehr verändert. Es kann wohl nur ein Schreibfehler sein, dass Vasari X, 126 das Bild dem Salviati gibt; vgl. dagegen XII, 71.

[35] England, Alnwick Castle, zuvor in der Samml. Bromley, kolossale Fig. in Oel auf Mauer, durchs Alter verdüstert und verschiedentlich beschädigt, vgl. Vasari X, 127 und Anm. 9 zu VIII, 47. Die Heimsuchung war von Hieronymus Cock gestochen (Vasari IX, 283.

[36] s. Vasari X, 130. 131.

wegen schlechten Worthaltens, die fast alle bedeutenden Künstler der Zeit anhören mussten, hatten zum Mindesten in Rom ihre besonderen Gründe, die zugleich Entschuldigungen enthalten. Ebenso wie die Chigi und Sergardi über die Zögerung Sebastian's schalten, beschwerte sich der Herzog von Ferrara über Rafael, der ihn jahrelang mit leeren Versprechungen hinhielt, und lärmte der urbinatische Hof gegen Michelangelo, weil er das Grabmal Julius des II. nicht vollenden wollte. Die römischen Verhältnisse aber waren eigenthümlich bestellt. Fast alle grösseren Familien standen und fielen im Credit mit ihren Beziehungen zu den wechselnden Päpsten, und es war oft schwer, ja unmöglich für die Künstler, ihre Versprechungen zu halten, weil sie durchweg von dem Willen des Herrn abhingen, dem sie sich nicht entziehen konnten. Wenn es z. B. den Chigi, welche unter den Rovere und Medici das grösste Ansehen genossen, zuweilen schon schwer wurde, die Künstler beim Wort zu halten, die Julius oder Leo oder Clemens zu Arbeiten befahlen, wie viel heikler musste es während der Regierung Paul's III. sein, des Hauptes der feindlichen Farnese. Wer sich Ruhm erwarb, wurde seines Ruhmes Sklave, musste die feierlichsten Versprechungen verletzen, sobald der heilige Vater gebot, und wurde straffällig von dem Augenblick an, wo ein anderer Unfehlbarer oder neue Beamte ans Ruder kamen. Sebastian hat deshalb so viele Unternehmungen in Stich gelassen, weil er zur Unterbrechung begonnener Arbeiten durch Autoritäten gezwungen wurde, denen er nicht zu widersprechen wagte. Solchem Machtspruch verdanken wir vielleicht das Bild der Heimsuchung, welches i. J. 1521 an König Franz nach Frankreich geschickt wurde und jetzt in Louvre hängt.

Paris, Louvre

Maria erscheint, von zwei Frauen geleitet, bei Elisabeth, in einiger Entfernung rechts sieht man Zacharias, wie er die Stufen eines Säulenganges herabsteigend durch einen zweiten Mann, welchen man vom Rücken sieht, von der Ankunft der Jungfrau benachrichtigt wird. Bez. „SEBASTIANVS VENETVS FACIEBAT ROMÆ M . D . XXI.“ [37]

[37] Paris, Louvre N. 239, ursprünglich Holz, aber infolge von Sprungschäden und Abblätterungen auf Leinw. übertragen, Fig. lebensgr. bis zum Knie, h. 1,68, br. 1,32, ehemals in Fontainebleau und in Versailles. Gegenwärtig ist die Farbe sehr düster und nicht frei von Uebermalungen.

Die beiden Frauengestalten, männlich kraftvolle Erscheinungen, sehr tief getönt und meisterlich vorgetragen, erinnern in sofern an die Wandgemälde in S. M. della Pace und Popolo, als hier wie dort der Farbenreiz den Wirkungen der Modellirung, gewissenhafter Zeichnung und der Abwägung von Licht und Schatten geopfert ist. Mächtigkeit der Verhältnisse, skulpturale Anordnung der Gewänder und der bleigraue Fleischton sind die hervorstechendsten Eigenschaften.

Kurz nachdem dieses Bild nach Frankreich abgegangen war, starb Leo X. Bei seiner Bestattung kam es zu scheusslichen Auftritten. Die Schlemmerei am päpstlichen Hofe war den Römern selbst zu arg geworden; man schändete die Leiche des verschwenderischen Mannes, der überdies ohne Empfang des letzten Sakramentes aus der Welt gegangen war. Aber die Künstler, wenn auch nicht eben Sebastian, durften mit Recht trauern. Der Schrecken, der sich ihrer nun bemächtigte, als der filzige Fremde Hadrian VI. den heil. Stuhl bestieg, ist von Vasari in der Biographie Sangallo's und Giulio Romano's mit lebhaften Farben geschildert. In Allem das Gegentheil seines Vorgängers verabscheute er die Klassicität um des Heidenthums willen und drohte sogar, die Fresken Michelangelo's in der Sistina herabschlagen zu lassen, weil er in ihnen nur Gräuel der Nacktheit erblickte.[38] Die Ausschmückung des Vatikan lag ihm so wenig am Herzen, dass er die im Constantins-Saale beschäftigten Maler wegschickte und alle Schüler Rafael's, Giulio, Penni, Giovanni da Udine und Pierino darben liess. Aber er hatte Sinn für Porträts, und Sebastian, der Gnade bei ihm fand, wurde der Ehre gewürdigt, den Papst und den Datario Cardinal Enckenvoort zu malen.[39] Er hat das päpstliche Bild sogar in zwei etwas verschiedenen Fassungen geliefert, wovon die eine jetzt dem Museum zu Neapel, die andere der Samml. Labouchère (Lord Taunton) angehört. Es scheint, als habe sich die Kunstgeschichte für die Verachtung gegen die heidnische Kunst an Adrian rächen wollen, indem sie den beiden Bil-

[38] vgl. Vasari X, 8 und 91, Dolce, Dialogo 48 und Ranke, Geschichte der Päpste.

[39] Vasari X, 127; er nennt den Kardinal Nincofort.

dern seinen Namen entzog; denn das neapolitanische gilt seltsamer Weise für Alexander VI. und das in England befindliche gar für Amerigo Vespucci. Aber die Gesichtszüge sind hier wie dort dieselben:

Neapel, Mus. Das Portrait in Neapel ist Einzelbild, Kniestück, Hadrian sitzt in rothem Chorhemd und Käppchen, das Gesicht nach links gewandt, einen Arm auf die Stuhllehne gelegt und einen Brief in der Hand haltend.[40]

London, L. Taunton. Das zweite ist Gruppenbild: Hadrian's Haltung im Wesentlichen dieselbe, nur dass er die Linke auf einen Tisch legt, auf welchem die Glocke steht, und in der Rechten ein Tuch hält; rechts hinter dem Tisch steht ein Prälat im Gespräch mit einem zweiten Würdenträger in rother Kappe und hinter dem Stuhle links ein Hofbeamter. Auf Zettel bez. „SEB . . . . . FACIEBAT.“[41]

Das erste, besser erhaltene, zeigt die grossen gewaltigen Züge des strengen Mannes in breitem kräftigen Vortrag innerhalb der Skala von bleiern angelaufenen Tönen, die Sebastian nicht mehr los wurde; das Gegenstück bekundet wieder Einfluss Rafael's und Michelangelo's, es ist in Gesichtsausdruck und Bewegungen sehr lebendig und zeigt auch noch Spuren von des Meisters Unterschrift. Die Existenz dieser Portraits beweist jedenfalls so viel, dass der von den Künstlern verdammte päpstliche Barbar der Kunst nicht grundsätzlich abgeneigt gewesen ist und dass Vasari übertreibt, wenn er die Hungersnoth der Maler unter seiner Regierung auch auf Sebastian erstreckt. Dieser erhielt sogar von Cardinal Enckenvoort Aussicht auf Ausschmückung seiner Kapelle in S. Maria dell' Anima, er verscherzte sich aber den Auftrag durch Saumseligkeit und Ausflüchte, sodass er an Michael Coxie, den Landsmann des Bestellers, vergeben wurde.[42]

Mit der Stuhlbesteigung Giulio's de' Medici i. J. 1523 kehrte nach kurzer Sonnenfinsterniss die Heiterkeit des römischen Kunsthimmels zurück; die Rafaeliten zogen wieder in den Vatikan und mit ihnen „alle Tugenden und alle Künste“, wie Vasari sagt.

---

[40] Neapel, Mus. Naz. Gr. Saal N. 55. Fig. lebensgr., Leinwand.

[41] London, Samml. Labouchère, Holz, Halbfig. lebensgr., beschädigt durch starke Verreibungen und durch Alter und andere Einflüsse verdüstert und verändert, namentlich der Kopf des Papstes. Vgl. Waagen, Treasures, Suppl. 104.

[42] Vasari X, 127.

Der Bischof von Vaison, Girolamo da Schio, versicherte im Auftrage Clemens des VII. den Sebastian der besonderen Gnade des Papstes und der Beglückte athmete frisch auf in der Hoffnung neuer Auszeichnungen.[43] Aber fürs Erste stach die Wirklichkeit sehr von der hochfliegenden Erwartung ab. Clemens war so vollständig von politischen Sorgen in Anspruch genommen, dass die ersten Jahre seines Regiments fast ohne alle grössere Kunstunternehmungen hingingen. Michelangelo wurde von seiner Arbeit am Mediceergrabmal in Florenz nicht abgerufen, Giulio Romano durfte zwar, von Penni unterstützt, den Schmuck des Constantin-Saales vollenden, wurde aber dann entlassen und konnte in unfreiwilliger Musse obscöne Blätter liefern, zu denen Aretino entsprechende Texte schrieb. Es war eine Zeit übler Enttäuschung, über die sich der noch jüngst in Glücksträumen schwelgende Sebastian durch Annahme von Bildnissaufträgen hinweghalf. Vasari erwähnt eine ganze Reihe, unter ihnen auch Porträts des Papstes „damals noch ohne Bart" und anderer hoher Persönlichkeiten.[44] Aber leider sind nur sehr wenige davon noch nachweisbar. Das schönste ist ohne Frage ein Bildniss der Gall. Pitti:

Brustbild eines Mannes in dunklem Vollbart von würdevoll strenger Gesichtsbildung edelsten Schlages, fast ganz von vorn, die schon zum Alter neigenden Züge hier und da durch Runzeln markirt; er trägt schwarze Kappe, Schaube mit hellfleckigem Pelz, Damastkleid von Florenz, Pitti.

[43] Vasari X, 91 und 128.

[44] Vasari X, 127—133 erwähnt: Marcantonio Colonna, den Marchese Ferrante von Pescara und seine Gattin Vittoria Colonna, Federigo da Bozzolo, einen Feldhauptmann im Waffenkleid (damals im Besitz des Giulio de' Nobili), eine Dame in römischer Tracht (im Bes. des Luca Torrigiani), einen unvollendeten Kopf bei Giov. Battista Cavalcanti, zwei verschiedene Aufnahmen Clemens VII, die eine für den Bischof von Vaison, die andere bei Sebastian selbst, ferner den Anton Francesco degli Albizzi von Florenz (ein Bild, das er wegen der Feinheit der Ausführung ganz besonders lobt und welches Michelangelo in einem Briefe vom April 1525 [bei Milanesi, Lettere S. 445, der es in dem Porträt der Gall. Pitti, Cam. d. Giustizia N. 409 wiedererkennen will], mit Ungeduld erwartete; Pietro Aretino mit Lorbeerzweig und einem Blatt Papier in der Hand, worauf der Name Clemens VII. stand, vorn zwei Masken, Tugend und Laster (in Arezzo s. später). Andrea Doria und Baccio Valori von Florenz. Caterina de' Medici (X, 131, unvollendet), Giulia Gonzaga, Geliebte des Ippolito de' Medici, später in Fontainebleau, Piero Gonzaga, auf Stein, schon zu Vasari's Zeit untergegangen, den Cardinal Schomberg von Capua, Papst Paul III. und seinen Sohn, den Herzog von Castro. Vgl. über die Portraits auch Lomazzo, Tratt. 230. 231 und s. später.

vornehmem Schnitt und rothe Aermel; die Rechte hält den Handschuh.[45]

Zeichnung und Modellirung sind von hoher Meisterschaft, die Abstufungen von Licht und Schatten überaus wirkungsvoll, die Hand in ihrer Gesammtbildung und die vornehm schlanken abstehenden Finger und Glieder ganz besonders charakteristisch für Sebastians Eigenthümlichkeit; die mit trübem Hauch gebrochene narbige Fleischfläche ist aufs Zarteste mit kühler Modulation aus reichem gemässigten Licht zu dunklem Schatten von erstaunlicher Tiefe übergeleitet. Der Vortrag, sicher und saftig, zeigt dennoch überraschende Feinheiten, indem er zahllose Härchen und die fliesende Fülle des Bartes sowie die Sträubungen des Pelzwerks mit einer Genauigkeit sehen lässt, die an Weenix erinnert und doch zugleich die massige Wirkung Tizian's erreicht. — Nicht zu den glücklichsten Erzeugnissen Sebastians gehört dagegen das Doppelporträt des Marchesen von Pescara und seiner Gattin Vittoria Colonna (wenn die Benennung anders zutrifft) in Casa Santangelo zu Neapel, das zwar leicht und geschickt behandelt ist, aber an Empfindung und Meisterschaft zurücksteht:

Neapel, Casa Santangelo. Ferrante d'Avalos sitzt in einem Stuhl die Hand auf die seines Weibes legend, während diese den Ellenbogen auf seine Schulter gestützt hat und ihn mit schwermüthiger Zärtlichkeit betrachtet; ihre Gestalt ist hager und schlank, die seinige kurz und gedrungen.[46]

In dieser Zeit des Hoffens und Harrens wird es dem Maler eine Beruhigung gewesen sein, dass der Markgraf Federico von Mantua ein Bild von ihm begehrte. Im Mai 1529 wies er seinen Agenten in Rom an, bei „Sebastianello Veneziano" und etlichen anderen tüchtigen Künstlern Arbeiten zu bestellen; es sollten aber keine religiösen Bilder sein, sondern vergnügliche Gegenstände, mittelmässig gross. Von der Ausführung des Auftrages ist keine Kunde erhalten; doch scheint sie befriedigt zu haben, sonst würde

---

45 Florenz, Gall. Pitti N. 409, auf Schiefer, h. 0,78, br. 0,66, der stumpfe Oliventon der Oberfläche ist ohne Zweifel z. Th. durch alte Firnisse hervorgebracht.

46 Neapel, Casa Santangelo, Holz, Halbfig., lebensgr.

Sebastian später wohl nicht in Beziehungen zum gonzagischen Hofe geblieben sein.[47] Nach verbreiteter Annahme hat er in diesen Jahren noch verschiedene Gemälde, namentlich kirchliche, für ferne Besteller ausgeführt. So soll er 1520 das grosse Madonnenbild mit Heiligen in S. Niccolò zu Treviso gemalt haben, und 1525 die Heimsuchung mit Joseph und Zacharias für S. Biagio zu Lendinara; aber jenes Bild gehört, wie später zu erörtern ist, nach unserer Ueberzeugung dem Savoldo an, und das Gemälde in Lendinara trägt zwar die Namensbezeichnung Sebastians, allein seine Hand vermögen wir in demselben nicht zu erkennen. Der Ueberlieferung nach wäre es entstanden als der Meister wieder nach Rom ging; die michelangelesken Eigenschaften, die das Werk an sich tragen müsste, wenn man der Inschrift glaubt, vermissen wir gänzlich, eher ist ein rafaelischer Nachklang wahrzunehmen; venezianischen Charakter und Aehnlichkeit mit Sebastians Stil hat nur die Landschaft.[48]

Treviso, S. Niccolò. Lendinara, S. Biagio.

Mittlerweile hatte sich die unselige Wendung in der Politik Clemens VII. vollzogen. Der Vorschub, den der Papst auf Kosten Frankreichs den Spaniern geleistet, trug seine Früchte: Karl V. war so vollständig Herr Italiens geworden, dass die Machtstellung

---

[47] vgl. Gaye, Cart. II, 179 „non siano cose de Sancti, ma qualche pitture vaghe et belle da vedere“ schrieb der Markgraf unterm 1. Mai 1524; über die späteren Beziehungen zu Mantua, wobei es sich um Medaillen handelte, vgl. ebenda II, 178: Schreiben der Markgräfin Isabella an Sebastian, Mantua 2. März 1529, und des Markgrafen an seine Gattin v. 18. Mai d. J. — In Bathoe's Katalog der Samml. König Karl's I. von England S. 23 findet sich ein „Urtheil des Paris“ von Sebastian, vielleicht ist dies das mantuanische Bild gewesen.

[48] Lendinara, S. Biagio, Capp. Conti, Holz, Fig. lebensgr., bez. „Sebastianus pictor faciebat MDXXV.“ Nachrichten über das Bild gibt eine im Besitz der Familie Conti, welcher Kapelle und Bild gehört, befindliche Handschrift von etwas modernem Aussehn, eine gleichzeitige Urkunde über Sebastians Verhältniss zu dem Gemälde ist nicht vorhanden. Die Gestalt der Elisabeth ist, obgleich der Kopf schön genannt werden muss, schlecht gezeichnet, besonders die Gliedmaassen, Maria im Stil der Ferraresen wie des Garofalo oder der Dossi gehalten; ähnlich verhält es sich mit Joseph. Die Färbung, ursprünglich schon hart und schwer, ist durch Uebermalungen noch unerfreulicher geworden, der Himmel, das Kleid Maria's und andere Theile sind schwer überschmiert. — In der Kirche Misericordia zu Lendinara befindet sich ein heil. Petrus, Seitenstück eines Paulus, der kürzlich in die Stadtgall. nach Rovigo gekommen ist, wo er die N. 174 trägt; das Bild wird in dem handschriftl. Katalog dieser Sammlung als „Sebastian oder Dosso Dossi“ bezeichnet; beide Heiligenfiguren sind durch Nachbesserung beschädigt. N. 143 in Rovigo, Brustbildniss eines Mannes, dem Sebastian zugeschrieben, steht tief unter ihm.

des Papstes unterhöhlt wurde. Clemens sann auf Mittel, das Gleichgewicht der Kräfte wiederherzustellen, das er selbst zu zerstören geholfen. Er wendete sich 1526 gegen den Kaiser. Aber er hatte sein Vermögen überschätzt: unter seinen Augen stürmten die Kaiserlichen im Jahr darauf die Stadt. Im Augenblick höchster Gefahr floh er durch die geheimen Gänge aus dem Vatikan in die Engelsburg, um einige Trümmer seiner Macht und seiner Schätze zu retten. Als er endlich gedrängt war, um seine Sicherheit zu paktiren, soll er beklagt haben, dass Aretino nicht zur Stelle sei. Wir haben zwei Schreiben dieses Inhalts, die angeblich von Sebastian herrühren. Der Papst, so heisst es da, hätte sich vernehmen lassen, er bedaure, sich der Dienste Aretino's nicht versichert zu haben; denn keiner seiner Sekretäre vermöge das Schreiben abzufassen, wie er es dem Kaiser senden wolle. Möglicher Weise ist Sebastian mit Aretino, auch nach dessen schimpflicher Flucht vor dem Dolche eines Nebenbuhlers in Rom, in Briefverkehr geblieben, aber recht auffällig erscheint es doch, dass jene schmeichlerischen Briefe ganz und gar die Schreibweise des Malers verleugnen und dafür desto mehr vom Stile Aretino's tragen.[49]

Auch Sebastian verliess Rom infolge der Plünderung und wanderte nach dem Norden, um nach fast zwanzigjähriger Abwesenheit den Tummelplatz seiner Jugend in Venedig wiederzusehen. Hier nun erneute er das Freundschaftsverhältniss zu Aretin. Dieser brachte ihn wieder in Verbindung mit dem Hofe der Gonzaga[50] und als Gegenleistung lieferte Sebastian das Bildniss der „Fürstengeissel", wie der feile Mann sich gern nennen liess, welches mit grossem Geräusch dem Stadtvolk seiner Heimath gewidmet wurde. Zu Vasari's Zeit prangte es im Stadthause ihrer gemeinsamen Vaterstadt Arezzo als Zeugniss der niedrigen Gesinnung,

---

[49] s. die Schreiben, aus Rom 15. Mai 1527 bei Biagio a. a. O. 30 und bei Bottari, Lett. pitt. III, 188.

[50] Jene Reise Sebastian's ist bisher von allen Biographen desselben übersehen worden, aber Aretino schreibt in seinem Briefe an den Markgrafen von Mantua (d. d. Venedig 6. August 1527): „Ho detto a Sebastiano pittor miracoloso che il desiderio vostro è che vi faccia un quadro della invenzione che li piace; egli ha giurato etc." s. Aretino, Lettere I, 13 und Bottari, Lett. pitt. I, 534.

die einem Manne, den die ärgsten Laster entwürdigten und der frech genug war, dies einzugestehen, aus Furcht vor seiner bösen Zunge und vor seinem Einfluss die grösste Schmeichelei erwies. Das Bild Aretino's hängt zwar noch heute dort, aber mit dem Verbleichen seines Ruhmes und mit der Abnahme seiner Bedeutung gerieth auch das Conterfei in Verachtung, sodass man es schliesslich in einem Durchgangsraum verkümmern liess. Ursprünglich ohne Zweifel mit meisterlicher Breite auf die bei den Venezianern beliebte Zwillichleinwand gemalt und hoch gepriesen wegen der kunstreichen Behandlung des Schwarz in drei verschiedenen Stoffen und im Gegensatz zu dem ebenfalls schwarzen Barthaar, ist es jetzt durch Unbill des Alters und der Ueberpinselungen zu einer all dieser Reize entkleideten Ruine geworden, die weder den Verherrlichten noch den Verherrlicher mehr erkennen lässt:

Aretino ist im Schmuck seines rabenschwarzen Vollbartes an einer Fensteröffnung dargestellt, in ganz schwarzer Tracht aus Sammet, Seide und Damast, mit gleichfarbiger Mütze und weissen Aermeln, in der Hand hält er einen Arbutuszweig und eine Rolle (ehemals mit dem Namen Clemens VII. darauf); an einem Vorsprung des Gewändes sind zwei Groteskmasken der Tugend und des Lasters aufgehängt mit dem Sinnspruch: „In utrumque paratus“ und ein um das Bild laufendes Band trägt die prahlerische Inschrift: Arezzo, Stadthaus.

„PETRVS ARETINVS ACERRIMVS VIRTVTVM DEMONSTRATOR.“[51]

In Venedig pflegte Sebastian den Verkehr mit Tizian und mit Sansovino, welcher später mit ihm in Briefwechsel blieb. In Pordenone, welcher 1528 seinen Bildercyklus für S. Rocco entwarf, fand er einen verwandten Geist und übte einen gewissen Einfluss auf dessen Stilentfaltung, wie sie sich in Piacenza kund gibt, aber von eigentlichen Arbeiten aus dieser Zeit wird uns Nichts berichtet. Es lässt sich indess annehmen, dass Andrea Doria, der

[51] Arezzo, Stadthaus, Leinw., lebensgross. Marcolini sagt darüber in einem Briefe an Aretin d. d. Venedig 15. Sept. 1551 (bei Bottari, Lett. pitt. I, 522): es sei das dritte der berühmten Porträts gewesen, von denen die beiden anderen das von Tizian in der Guardaroba in Florenz und das des Salviati waren, welches nach Frankreich kam (vgl. Vasari X, 129). Der Name Clemens VII. ist verlöscht und die ganze Farbenfläche, soweit man sie neben den Uebermalungen noch sieht, verblichen und zerstört.

den Pierino, Beccafumi, Pennacchi und Pordenone so trefflich anzuweisen wusste, auch ihm würdige Beschäftigung ertheilt hat; jedenfalls vermuthen wir, dass damals das Bildniss dieses findigen Rom. Gall. Doria. Politikers entstanden ist, welches noch jetzt den römischen Palast dieser Familie schmückt. Es darf unbedenklich als das in der Auffassung grossartigste und sprechendste, in der Technik vollendetste Porträt bezeichnet werden, das wir von Sebastian haben. Es vereinigt alle Grundsätze Michelangelo's in Würde des Bewegungsausdrucks, Individualität und Augenblicklichkeit der Geberde und bringt sie mit gewissenhafter Zeichnung, freiem flüssigen Pinselvortrag, weichem Schmelz und wundervollem Schatten- und Lichtspiel zur Geltung; im Blick liegt etwas lauernd Mürrisches, das an die Thaten des berüchtigten Gewaltherrn mahnt, der heimlich und verschlagen wie Einer seiner Zeit die Seemannskunst, nach der Strömung zu laviren, mit Meisterschaft auf die Politik anzuwenden verstand; aber die Tücke und Berechnung, die sich mit der Ernsthaftigkeit in diesem Gesichte vereinigt, ist die eines gebieterisch gewöhnten, machtbewussten Mannes. Beredsam stimmen zu dem lichten Augenglanz der trüb olivengraue Fleischton und die breiten Schattendämmerungen, die von der mit malerischer Vollendung behandelten Kappe auf die Stirn und von der Gestalt auf die Wand fallen. Die Hand mit ihren abwärts weisenden flott hingeworfenen Reflexen hebt sich nur eben von den ins Dunkel gesetzten und zurückweichenden Theilen des Kleides ab, das um einen Hauch wärmer gehalten ist als der braune Hintergrund; der Bart ist grau und von mässiger Fülle, vom Haupthaar, das dünn und spärlich gewesen scheint, sieht man nur einen Schimmer. Auf dem Steinsockel der Oeffnung, an welcher Doria steht, sind als Sinnbild seines Wirkungsfeldes und seines Ranges ein Paar Galeeren angebracht.[52]

In diese Zeit des Uebergewichtes der spanischen Macht in Italien ist wohl auch die Entstehung der beiden religiösen Gemälde zu setzen, welche das Museum zu Madrid von Sebastian besitzt. Obwohl stark durch Beschädigungen und Uebermalungen

---

[52] Rom, Gall. Doria, Holz, etwas über Lebensgr. Vgl. Vasari X, 129.

verändert, geben sie noch immer wichtige Belege für die Vortragsweise des Meisters kurz vor seiner römischen Bestallung ab:

Das Eine: Christus in der Vorhölle, stellt den Heiland nur mit Hüftschurz bekleidet, die Siegesfahne in der Hand am Rande einer niedrigen Terrasse dar, an deren Fuss Adam und Eva in Erwartung knieen; eine Gruppe Gerechter, unter ihnen der reuige Todesgenosse Christi, folgen ihm, in der Ferne flammt das Feuer der Hölle, deren überwältigte Pforten durch eine zerbrochene Säule angedeutet sind.[53] Madrid. Mus. del Pr.

Das Zweite: Christus auf dem Wege nach Golgatha, zeigt den Heiland, von einem Krieger und Simon von Kyrene geleitet unter der Last des Kreuzes ächzend, im Hintergrund die Schaarwache von Jerusalem herziehend. Abendbeleuchtung.[54]

Die Composition der Höllenfahrt zeugt von grosser Besonnenheit und Strenge; wo die Malerei ihre ursprüngliche Reinheit bewahrt hat, erscheint sie höchst lebenstreu und meisterlich, Licht und Schatten sind trefflich abgewogen und die Hauptfigur behauptet einen bei der realistischen Neigung Sebastian's sehr rühmenswerthen Adel. Das zweite madrider Bild aber, von welchem sich eine interessante Wiederholung jetzt in der Gallerie zu Dresden befindet[55], übertrifft das andere bei gleicher Grossartigkeit an Kraft der Wirkung. Nur in einem Bilde des 16. Jahr-

---

[53] Madrid, Museo del Prado N. 396 (früher 759), Holz, h. 2,26, br. 1,14. Es hat zweierlei Schäden erfahren: durch Abreibung sind etliche Theile, bes. das goldige Licht am Haupte und auf der rechten Hand Christi und das Kleid des reuigen Schächers entstellt; Uebermalungen haben erfahren: das rechte Bein Christi und die Hand des Schächers; auch Adam und Eva sind sehr beschädigt. Das Bild stammt aus dem Escurial, wie und wann es aber dorthin gekommen, bleibt fraglich. In einem alten Inventar der Gemälde des Pal. nuovo zu Madrid (s. Madrazo, Catal. del Mus. del Prado I. S. 207) befindet sich aus der Zeit K. Karl's III. ebenfalls eine „Bajada de Cristo al limbo de los S. Padres" von Sebastian verzeichnet, doch ist diese etwas grösser im Maass und auf Holz gemalt angegeben. Auf einem Bilde von Ribalta im Provincial-Mus. zu Valenzia findet sich dieselbe Composition der Höllenfahrt als Seitenflügel (s. Madrazo a. a. O.), s. über das Bild auch Waagen in Zahn's Jahrb. I. 105.

[54] Madrid, Mus. N. 395 (früher 779). Holz, h. 1,21, br. 1,00, aus dem Escurial, halbe Fig. in Lebensgr., durch Abreibungen u. a. entstellt und aus der Harmonie gebracht, besonders hat der Kopf des Simon gelitten; hier und da finden sich Spuren von Nachbesserungen. Das Bild N. 398, knappes Brustbild desselben Gegenstandes, ist Copie nach Sebastian. Vgl. Waagen a. a. O.

[55] Dresden, Mus. N. 2390, Holz, h. 1,21, br. 0,89, schönes und echtes Bild; einige Uebermalungen sind zu bemerken bes. an Gesicht und Händen Christi. Früher im Besitz des Mr. Reiset in Paris kam es dann aus der Samml. des Prinzen Napoleon an Mr. Cox, von welchem es zum Preise von 1000 £ für Dresden gekauft wurde.

hunderts kann man eine Verbindung von solcher Freiheit der Geberde und solcher Sicherheit und Genauigkeit der Zeichnung antreffen wie sie hier die Figur des Simon darbietet. Wenn Sebastian auch durch seine ganze Kunstgewöhnung leicht versucht ist, die Grenzen der Würde zu überschreiten, wie er denn auch hier das Aeusserste an Kraftaufwand und Muskelanstrengung in den Bewegungen gibt, so kann man doch nicht sagen, dass er das Maass des Natürlichen überschreitet. Schmerzlicher Ausdruck zuckt über das Gesicht des Kriegers in Madrid, das durch den Schatten des Helmes erhöhten Reiz erhält, Christus selbst entbehrt in der ohnehin etwas rohen vorstürzenden Haltung der Hohheit eines idealen Antlitzes, aber die Gewandung ist dafür glücklich und gross geordnet, und wenn man den Gesammtton des Bildes in's Auge fasst, so scheint es, als habe der wenn auch kurze Aufenthalt in Venedig dem Farbensinn Sebastian's wieder neue Kräftigung verliehen; auch die Landschaft ist venezianisch behandelt, während der Umriss die Reinheit und Energie seiner römischen Phase beibehält.

Ueber die Beziehungen Sebastian's zu Bembo und Grimani und zum mantuanischen Hofe in der Zeit seines Besuchs in Venedig sprechen gleichzeitige Nachrichten zur Genüge. In einem Briefe der Isabella von Este aus den ersten Tagen des März 1529 hören wir von seiner Absicht, nach Rom zurückzukehren und ein zweiter des Markgrafen an seine Gattin vom Mai desselben J. erwähnt des Künstlers Ankunft daselbst.[56] Die Stadt hatte sich allmählich von den Folgen der Plünderung erholt; die Jünger der Musen fanden sich wieder ein und Clemens VII. bemühte sich, ihnen die Gefahren und Nöthe, die sie erlitten, vergessen zu machen. Vorläufig wurde Sebastian in seinem Hauptfach, der Bildnissmalerei beschäftigt; der Papst sass ihm selbst und liess sein Porträt wiederholen. Ueber solcher bequemen und lohnenden Thätigkeit verbrachte der Venezianer seine Zeit sehr angenehm; Abwechslung bot das Aufsammeln von Medaillen für die Gonzaga und die Ver-

---

[56] s. Lettere a P. Bembo, Venedig, Sansovino 1560 S. 110 in Biagi a. a. O. 42, ferner Gaye, Cart. II, 178 und Anon. d. Mor. 18.

suche in einem neuen Verfahren der Anwendung des Oeles auf Marmor. Ein in dieser Weise gemaltes Christuskind erwähnt Soranzo in einem Briefe v. 1530 an Pietro Bembo; er nennt dort den Maler „Sebastianello nostro", was auf mehr als oberflächliche Bekanntschaft schliessen lässt[57], wie sich denn Sebastian jetzt mit Glück in den höheren literarischen Kreisen einzubürgern suchte. Er gehörte zu den gern gesehenen Gästen des päpstlichen Kammerherrn Gaddi auf Montecavallo, wo Giovanni Greco, Lodovico da Fano, Antonio Allegretti, Annibal Caro und andere berühmte Schriftsteller verkehrten, und wo auch Benvenuto Cellini anzutreffen war.[58] Er stand in freundschaftlichen Beziehungen zu Baccio Valori, den er einmal porträtirt hatte, und mit Schio von Vicenza, Bischof von Vaison, der ihn beim Papste im Gedächtniss erhielt, und wenn auch weniger durch die Gunst des Hofes als durch Aufträge von Privatgönnern gefördert, fand er doch noch immer seine Rechnung, sodass er nicht bloss mit Weib und Kind sorglos leben, sondern nebenbei auch in Gesellschaft lebenslustiger Kumpane sich gütlich thun konnte. Seine Neigung zu schöpferischer Thätigkeit aber hatte nachgelassen und er kam jetzt wohl nicht mit Unrecht in den Ruf der Trägheit.

Die Bildnisse Clemens VII., welche in diese und die folgenden Jahre verlegt werden, sind nicht so zahlreich als man anzunehmen pflegt, und manche entbehren der Echtheitsgewähr. Das beste seiner unzweifelhaft echten Papst-Porträts ist dasjenige, welches im Museum zu Neapel noch immer blos als „Mönchskopf" bezeichnet wird. Es gibt das einfache Profil und ist nur zum Theil vollendet, aber mit ausserordentlicher Meisterschaft Neapel. Mus. Naz. und Freiheit auf den stumpfgrauen Schiefergrund hingesetzt: ein langes hageres Gesicht mit spitzem Bart, das nur ein Stück des linken Auges sehen lässt, aber voll Charakter und Ausdruck.[59] Wie wir erfahren, wurde Baccio Valori i. J. 1531 aufgefordert, ein Bildniss Clemens VII. durch Michelangelo's Vermittelung bei

---

[57] Lettere a P. Bembo S. 110. Auch Pino, Dial. S. 34 spricht von Seb.'s Vorliebe für Oelmalerei auf Stein.

[58] s. Vita di Benv. Cellini edt. B. Bianchi, Florenz 1852, S. 104. 105. und 176.

[59] Neapel, Mus. naz. Venet. Sch. N. 8, lebensgr., der Bart nur angedeutet.

Sebastian für Bugiardini zu erbitten, welcher darnach ein anderes mit dem Erzbischof Schomberg von Capua zur Seite zu malen hatte, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass wir in dem neapolitaner Bilde diese Skizze haben.[60] Ein zweites Porträt — Clemens bis zur Hüfte sichtbar in segnender Geberde an einer Brüstung stehend, in der Linken, welche er aufstützt, ein Tuch haltend, zur Seite ein Kammerherr — befindet sich im Museum zu Parma. Das Bild ist ebenfalls auf Schiefer gemalt, natürlich und frei in der Haltung und mit Ausnahme der Nebenfigur vollendet.[61] Spätere Entstehung verräth ein drittes (Clemens in ganzer Figur im Lehnstuhl sitzend und segnend nach rechts gewandt) in der Sammlung Hamilton bei Glasgow, sorgfältig ausgeführt, aber ohne die Vollendung und Leichtigkeit der Hand, die wir bei einem Original voraussetzen müssten.[62]

Parma, Museum.

Glasgow, Schl Hamilt.

Der Herbst des Jahres 1531 brachte für Sebastian eine bedeutende Glückswendung. Durch den Tod des Fra Mariano Feti, der sich ebenso als Hofnarr Leo's X. wie als feiner Kunstkenner hervorgethan hatte, erledigte sich das Amt des Bullen-Plumbators. Die Pflichten dieses Dienstes waren blosse Förmlichkeiten, aber mit guter Einnahme verbunden, sodass eine Schaar von Bewerbern auftrat. Drei standen voran: Benvenuto Cellini, Giov. da Udine und Sebastian. Cellini schien die meiste Aussicht zu haben. Er war dem Papste wohlbekannt und werth als Chorsänger, geschickter Schnitzer und Ciseleur und unvergleichlicher Raufbold. Er galt als Häuptling der florentinischen Sippe in Rom, berühmte sich damit, den Connetable von Bourbon beim Sturm auf den Campo Santo erschossen und den Prinzen von Orange vom Thurm der Engelsburg herab verwundet zu haben; zudem hatte er kürzlich bedeutende Aufträge vom Papst erhalten, war Waffenwart des Vatikan, Medaillen- und Stempelschneider der päpstlichen

[60] s. den Brief des Giov. Batt. Mini an B. Valori d. d. Florenz 8. Okt. 1531 bei Gaye II, 230 ff. und vgl. Vasari X, 133 und 350. Auch Battista Franco copirte Seb.'s Porträt Clemens VII. (s. Vasari XI, 320.)

[61] Parma, Mus., Halbfig., lebensgross, der Hintergrund naturroh, der Kopf des jugendlichen Kammerherrn nur angelegt.

[62] Glasgow, Schloss Hamilton: hinter dem Stuhle ein gilblich grüner Vorhang, die Fig. nicht ganz lebensgr., Holz, in der sorgfältigen Art eines Florentiners gemalt, sodass man vielleicht an Bugiardini denken könnte.

Münze und hatte in den goldenen Tagen der Rafaeliten sich als Spiel- und Tafelherold einen Namen gemacht. Kecklich ging er zum Vatikan und bat um die ledige Pfründe. Alsbald bei seiner Einführung wurde ihm bemerklich gemacht, die Einkünfte des Amtes, die auf 800 Skudi jährlich veranschlagt waren, stiegen weit über seine Bedürfnisse und würden ihn unzweifelhaft zur Faulenzerei verführen. „Du wirst den ganzen Tag Deinen Leib pflegen und den Stutzer spielen anstatt an Deine Pflichten zu denken“ sagte ihm Clemens; und Benvenuto gab schnell fertig zurück: „Glatte Katzen sind geschickter zum Vogelfang als ausgehungerte, und Männer von Fähigkeiten taugen mehr, wenn sie reichlich haben als wenn sie darben; aber da Ew. Heiligkeit mir die Pfründe versagt, hoffe ich, Ihr werdet einen Mann dafür finden, der kein Narr ist und der Sitte nicht fröhnt, sich zu kämmen.“ Damit ging er in höchster Wuth von dannen. In diesem günstigen Augenblick kam Schio mit der Bewerbung für Sebastian und fügte hinzu, Benvenuto sei noch jung und eher zum Waffenhandwerk gemacht als für die Kapuze. Der Papst wendete sich zu Baccio Valori, der neben ihm stand und sagte: „Wenn Ihr Benvenuto seht, könnt Ihr ihm sagen, er sei die Ursache, dass Sebastian den Piombo bekommt.“[63] Das gesammte Einkommen erhielt jedoch Sebastian nicht, sondern musste 300 Skudi (80 Duk. päpst. W.) als Jahrgeld an Giov. da Udine abgeben; aber er war nichtsdestoweniger glücklich über den Erfolg, schrieb an Michelangelo, mit dem er bisher herzhaft über alles Pfaffenthum geeifert, dass er das netteste Mönchlein in ganz Rom abgäbe, und an Aretino, es sei vortheilhafter, in Rom nach Blei als in Venedig nach Aalen zu angeln.[64] Hier und in einem dritten Schreiben an seinen alten Freund und ärztlichen Berather Ersigli, dessen Conterfei er in Rom gemalt hatte, und der damals in der Fieberluft von Sinigaglia lebte, verwahrte er sich höchlich gegen die Befürchtung, Tonsur und Kappe könnten an seinen Ansichten etwas

[63] s. Vasari X, 129. 130 und XI, 309 und Cellini's Selbstbiographie a. a. O. 48. 49. 74. 85. 96. 101; bei Goethe Cap. XI.

[64] Brief an M. Angelo v. Nov. 1531, handschriftlich im Brit. Museum s. H. Grimm, Michel Ang., und Brief an Aretino d. d. Rom 4. December 1531 bei Bottari, Lett. pitt. I, 521.

ändern und fügte, naiv genug, die Grüsse seiner Frau Maria hinzu.[65] Es lag ihm so fern als möglich, bei dem neuen Amte an irgend welche religiöse Pflichten oder daran zu denken, dass er nun schandehalber seiner bösen Zunge gegen die Clerisei Einhalt gebieten müsse. Die ersten Erträge benutzte er, um sich anzukaufen und baute sich ein Haus bei S. Maria del Popolo, wo er den Umgang mit Dichtern und Literaten pflegte.[66]

Sebastian hatte niemals, auch nicht in seinen besten Tagen zu den flotten und ausgiebigen Arbeitern gehört; dazu war er einerseits zu bedachtsam und lass, andrerseits verdross es ihn, Gehilfen zu bezahlen; jetzt aber gab er sich den Schein, als verachte er die Leute, die in zwei Monaten fertig brächten, wozu er sich zwei Jahre Zeit zu nehmen gewohnt war; es wird nicht lange dauern, soll er verächtlich geäussert haben, und es gibt keinen unbemalten Fleck mehr.[67] Immer ausschliesslicher war er auf sein Wohlergehen bedacht und schien sonach mit dem Piombo die Untugend angenommen zu haben, um deretwillen die Pfründe seinem Nebenbuhler geweigert worden war; denn in Wirklichkeit sass nun er und that sich gütlich. Allein wenn er auch offenbar sich wenig Sorgen machte und allmälig die röthliche Patina und den rundlichen Ansatz des guten Essers und Trinkers annahm, wie sein Bild bei Vasari merken lässt, hörte er doch nicht gänzlich auf thätig zu sein, sondern nahm noch hin und wieder Porträts und solche Bilder vor, die er mit Musse in den eigenen vier Pfählen vollenden konnte.

Ein Umstand allein hätte ihn vermocht, sich zu dem Unternehmen einer grossen monumentalen Malerei aufzuraffen: es war der Ehrgeiz seines Lebens, einmal gemeinsam mit Michelangelo zu arbeiten. In den Stanzen war es, wie wir sahen, mislungen; jetzt aber bot sich eine neue Möglichkeit. Ununterbrochen hatte er Briefwechsel mit Michelangelo geführt, während dieser von Rom fern war, und strebte er auch eine Intimität an, die jener

[65] s. Gualandi. Nuova Racc. di lett., Bologna 1844 I, 36 und Gualandi, Mem. Ser. I, 64; Vasari X, 135 und XII, 279.

[66] s. Vasari X, 133. 134 und Campori: Atti e memorie della deputazione per gli studj di Storia patria delle provincie di Modena e Parma, Modena, II. 6 und Biagi a. a. O. 36. 42—47.

[67] Vasari X, 134.

nie in gleichem Ton erwiederte, wie er überhaupt im brieflichen Austausch karger war, so schrieb er ihm doch oft sehr schmeichelhaft und vergass ihn nie.[68] Für Michelangelo scheint der Grund, ihn beim Guten zu erhalten, nebenbei darin gelegen zu haben, dass Sebastian sich mit Eifer und Geschick, wohl auch nicht ohne eigennützige Hintergedanken, geschäftlicher Dinge annahm. Die gegenseitige Freundschaft der ungleichen Geister veranlasste u. a. den Agenten des Herzogs von Urbino Staccoli (oder wie sich Sebastian vielleicht witzelnd verschreibt „Ostacoli"), der wegen der Vollendung des Grabmals Julius II. mit Michelangelo unterhandeln sollte, sich mit der Bitte um Vermittlung an den Frate zu wenden. In demselben Briefe, in welchem Sebastian dem fernen Freunde seine Standeserhöhung mittheilte (November 1531) berichtet er über diese Angelegenheit und schliesst mit dem Versprechen, im folgenden Sommer zu Michelangelo nach Florenz zu kommen. Michelangelo antwortete freundlich und die Rovere schienen mit seinen Erbietungen befriedigt zu sein; anstatt Sebastian's Besuch zu erwarten kam er bald darauf selbst nach Rom.[69] Diese Reise wiederholte sich zwei oder dreimal in den Jahren 1532 und 34, und in diese Zeit gehört ohne Zweifel das interessante poetische Zeugniss für die nahe Beziehung beider Männer, das wir in den aller Wahrscheinlichkeit nach von Michelangelo im Namen Sebastian's verfassten Antwort-Terzinen auf den versificirten Brief Berni's an den Frate besitzen.[70]

---

68 Zu den neuerlich von G. Milanesi aus dem Arch. Buonarroti veröffentlichten Briefen M. A.'s gehören folgende an Seb.: Florenz, April 1525, worin M. A. sein lebhaftes Begehren ausspricht, das Porträt des Anton Franc. degli Albizzi zu sehen; und Florenz, Mai 1525, worin er ihm von dem Lobe berichtet, mit welchem man in Florenz über ihn rede, indem man ihn „einzig in der Welt" nenne; „dipoi visto che il mio giudicio non è falso; dunche non mi negate più d'essere unico, quando io ve lo scrivo, perchè n'ò troppi testimoni, e écci un quadro qua (vielleicht das Porträt des Albizzi?), Iddio grazia, che me ne fa fede a chiunche che vede lume." Milanesi Lett. di M. A. S. 445 u. 446.)

69 Seb. an M. A. Nov. 1531 (Orig. im Brit. Museum), s. H. Grimm, Mich. Ang., der Brief M. A.'s (bei Milanesi, Lettere v. 26. Juni 1531 aus Rom?) wahrscheinlich am Schluss desselben Jahres geschrieben, bei Gaye III, 573.

70 Vasari X, 134 erzählt den Versetausch zwischen Berni und Sebastian in dem guten Glauben, dass letzterer seine Antwort selbst verfasst. Berni's Terzinen nun enthalten einen überschwänglichen Panegyrikus auf Michelangelo; er preist ihn als das wahre Ideal eines Architekten und Bildhauers, in welchem sich Apollo und Apelles vereinigt hätten, und es scheine ihm, seine Gedanken habe er schon im Plato gelesen; alle antiken und modernen Bildhauer müssten sich vor ihm ver-

Jedesmal aber, wenn Buonarroti kam, scheint der Papst, vermuthlich auf Antrieb Sebastian's, die Frage des letzten Wandschmuckes in der sixtinischen Kapelle angeregt zu haben. Die Vollendung der Skizze zum Jüngsten Gericht wird in d. J. 1533 verlegt. Sebastian, welchem Antheil an dem Riesenwerke zugedacht war, nahm die traurige Pflicht auf sich, die Gemälde Perugino's (Himmelfahrt Maria's, Geburt Christi und Findung des Moses), welche die Wand bedeckten, herabzuschlagen.[71] Nun machte sich Sebastian eines Verfahrens schuldig, das Michelangelo als Unredlichkeit oder künstlerische Gesinnungslosigkeit angesehen haben muss: er machte den Bewurf nach seiner Methode für Oelauftrag zurecht. Michelangelo sah eine Zeit lang zu, dann fuhr er zornig dazwischen, erklärte, hier sei Oelmalerei Weibersache, auf die sich nur ein Mensch von der Trägheit Sebastian's einlassen könne, und liess die ganze Präparation abstossen und auf's Neue für Fresko herrichten. Mit dem Kalk fielen alle Hoffnungen Sebastian's auf Mitarbeiterschaft zu Boden und an Stelle des

stecken, denn er allein gebe Wirklichkeit, wo sie nur Phrasen machten u. s. w.; „nur Ihr, Sebastian, fährt er fort, könnt neben ihm bestehen, wie Euch denn auch die innigste Freundschaft mit M. A. verbindet; man möchte Euch Medea oder Penelope anwünschen, um Euch ewige Jugend zu geben, denn es ist nichtswürdig, dass Ihr sterben sollt wie Esel und andere Thiere; doch ich unterdrücke die thörichten Klagen, man möchte uns sonst für Mameluken oder Lutheraner halten.“ Schon die Bescheidenheit, womit dem Lobe auf Michelangelo in der Antwort ausgewichen wird, während das über Sebastian Gesagte keine Entgegnung findet, deutet darauf, dass M. A. Antheil an dem Schreiben gehabt hat. Dasselbe ist zuerst in der Giuntina der Opere burlesche des Fr. Berni abgedruckt, aber unter den Gedichten von zweifelhaftem Ursprung. Das Bedenken des ersten Herausgebers wird durch eine Niederschrift der Verse bestärkt, die sich im Miscellan-Codex der Galeria Buonarroti findet und die Bezeichnung trägt „Risposta del Buonarroto in nome di Fra Bastiano.“ Die Verse, welche Guasti daher in seine Ausgabe der Rime Michelangelo's aufgenommen hat, stimmen zum Stil der Gedichte M. A.'s durchaus. Er lehnt das Lob Berni's damit ab, dass er es zurückgibt: seine Werke würden Zeit und Tod vernichten, Berni's Verse aber würden ewig bestehen; und wenn er sage, er fühle sich gedrungen, vor M. A.'s Namen Weihkerzen anzuzünden wie vor Heiligenbildern, so könne er MA. das nur deshalb annehmen, weil diese Bilder bekanntlich in der Regel elende Stümpereien seien.“ Die Entstehungszeit der Verse fällt zwischen die Ernennung Sebastian's zum Frate del Piombo, da er schon als solcher angeredet wird, und den Tod Berni's 1536. — Im Juli 1533 schickte Seb. Compositionen von dritter Hand zu Madrigalen M. A's an diesen und erhielt freundlichen Dank zurück (s. Vasari XII, 384 und Milanesi, Lett. 466); am 22. September d. J. lieh Sebastian ihm bei der Anwesenheit in Rom ein Pferd zum Ritt nach S. Miniato al Tedesco, wo er den Papst sprechen wollte. Dies scheinen die letzten Freundschaftsdienste gewesen zu sein, die zwischen ihnen ausgetauscht wurden.

[71] vgl. Grimm's Michelangelo und B. IV S. 186.

freundschaftlichen Verhältnisses zwischen beiden Meistern trat tiefe und nachhaltige Entfremdung.[72]

Der stärkste Beweis für die in den spätern Jahren zunehmende Trägheit Sebastian's liegt in der geringen Zahl seiner Werke. Bezeichnend ist auch, dass Claudio Tolomei i. J. 1543 dem Frate seinen Dank für die Absicht, ihn zu porträtiren, mit der Bemerkung aussprach: That sei jedoch besser als Worte.[73] — In einem an Bembo gerichteten Briefe von 1530 erwähnte Vettor Soranzo ein in Oel auf Marmor gemaltes Christusbild Sebastian's. Der Verbleib desselben ist unbekannt. Vasari indess beschreibt eine Halbfigur Christi mit dem Kreuz, das bei Sebastian nach seiner Ernennung zum Piombatore für den Patriarchen von Aquileia bestellt gewesen sei, und erzählt ferner, er habe ein Porträt der Katharina von Medici in den Tagen ihres Besuches bei ihrem Oheim Clemens VII. halb vollendet gehabt und ausserdem ein wundervolles Bildniss der Giulia Gonzaga, der Geliebten des Cardinals Ippolito de' Medici gemalt. Aber wir vermögen heute von diesen wenigen Gemälden kaum ein einziges mehr nachzuweisen; denn es ist nur Vermuthung, wenn wir das gegenstandsgleiche Bild in Madrid mit dem für Aquileia ausgeführten als identisch betrachten. So klein es ist, zeigt es übertrieben michelangeleske Formgebung. Nur Kopf, Schultern und ein Arm sind sichtbar, aber die Verzerrung der Gesichtszüge, die Anspannung der Muskeln und der plastische Vortrag der Hände deuten auf die Absicht, die Gewaltsamkeit Michelangelo's und die Bravour seiner Anatomie nachzuahmen. Nirgends findet sich bei Sebastian gleicher Aufwand von Knochenzeichnung und Sehnigkeit im Gesichte, das vermöge seines breiten Flächenschnittes auf ein bildnerisches Vorbild deutet; Alles aber stimmt zu dem ergreifenden Schmerzensausdruck der Züge. Die Schatten sind mit Seba-

Madrid. Mus.

---

[72] Vasari X, 135. Schon ein Mal hatte sich M. A. in bitterer Weise über die in S. Pietro in Montorio angewendete Technik Sebastian's geäussert. Die Stelle, bei Vasari XII, 279, scheint corrupt, ist aber nicht miszuverstehen; vielleicht galt auch dieses harte Wort dem Verfahren, mit Oel auf die Wand zu malen. (Vgl. Grimm, M. A. II. Aufl. S. 731.)

[73] Der Brief v. 23. Aug. 1543 in den Lettere di Cl. Tolomei, Venedig 1553 S. 98.

stian's eigenthümlichem Bleigrau überlaufen und mit überaus feinen Uebergängen in warme Lichter verarbeitet, Haar und Bart von höchster Vollendung.[74] Dass das interessante Bild aus der Zeit der Anstellung Sebastian's im Curialamte herrührt, wird gewissermaassen durch die Vergleichung mit einer Art Replik des Gegenstandes in der Petersburger Gallerie bestätigt, die nachweislich i. J. 1536 für Don Fernando Silva, Grafen von Cifuentes, damals Gesandten Kaiser Karl's V. in Italien gemalt war. Als einziger stilistischer Unterschied macht sich bei diesem im Maasstab grösseren Stücke derberer Realismus und noch gesuchtere anatomische Schaustellung auffällig.[75] Erinnert man sich, dass Sebastian 1519 mit seinem Lazarusbilde gegen Rafael's Transfiguration in die Schranken getreten war, und stellt man diesen Schmerzensmann mit dem Christus im Spasimo di Sicilia zusammen, so ist schlagend, wie unaufhaltsam er die schiefe Ebene zum Conventionalismus hinabglitt.

Petersburg, Ermitage.

Um den Besitz des hochberühmten Bildnisses der Giulia Gonzaga, die Sebastian in Fondi gemalt hatte, streiten zwei Sammlungen: die Londoner Nat.-Gall. enthält das Porträt einer Dame in Gestalt der heil. Agatha, mit Nimbus und dem Martersymbol der Zange versehen; eine Erscheinung, deren natürliche Geberde und würdevoller Ausdruck auf hohen Rang schliessen lassen; die Behandlung ist frei und flott, aber der Farbenvortrag nicht von dem Schmelz und der Sorgfalt, die der Frate bei einer solchen, von den Zeitgenossen überdies als die beste seiner derartigen Leistungen gepriesenen Arbeit angewendet haben würde.[76] Im Museum zu Frankfurt finden wir sodann ein vornehmes Frauenbildniss in profaner Auffassung, sitzend, etwas nach links gewandt, nach dem Beschauer blickend, in grünem Kleide mit reichem

London, Nat.-Gall.

Frankfurt, Städel. Mus.

---

[74] Madrid, Museo del Prado N. 398 (fr. 689), auf Stein, h. 0,43, br. 0,32. Die Stirn hat übermalte Flecke, die Farbe des Kreuzes ist durch Abscheuerung entstellt, die Hand hat die Lasuren verloren. Vgl. Vasari X, 131.

[75] Petersburg, Ermit. N. 17, auf Schiefer, h. 1,05, br. 0,73, am Kreuze die Inschrift: „D. FERN. S. COMITE CIF. ORAT . . . F SEB. F.", der Grund ist dunkel braungrün. Vgl. Vasari X, 132 und Campori, Atti e memorie a. a. O. II, 7. 8. Das Bild stammt aus der Samml. Soult. Vgl. Waagen, Ermit. S. 36.

[76] London, Nat.-Gall. N. 24, Halbfig., eher etwas über Lebensgr. Leinw., bez. „F . SEBASTIANVS . VEN . FACIEBAT . ROME." Vgl. Vasari X, 131.

Schmuck, in der Linken, welche auf einem Tisch mit roth gemustertem Teppich ruht, die Handschuhe, die Rechte einen Federfächer haltend auf die Stuhllehne gestützt; im Hintergrund grüner Vorhang und Fenster mit Ausblick auf eine hübsche Gebirgslandschaft.[77] Hier erinnert die Behandlung seltsamer Weise an Bronzino. Nun wissen wir, dass das Giulia-Porträt an König Franz I. nach Frankreich geschickt worden war, der es in Fontainebleau aufgehangen haben soll[78], und dass es in Lepicié's Katalog der königlichen Sammlung aufgeführt ist. Das londoner Bild stammt aus dem Palazzo Borghese, das Frankfurter aus der Gallerie des Haag. Wenigstens in Frage kommt noch ein drittes Gemälde, das sich in der Sammlung Lord Radnor's in Longford Castle befindet: eine Dame in Carmesin-Mantel, hellrothem pelz- England. Longf. Castl verbrämten Kleid mit gelbem Aermel und Perlen-Kopfputz stehend im Profil gesehen, die Hände auf die Lehne des Stuhles gelegt, von welchem ein Tuch mit der Aufschrift „Sunt laquei Veneris cave" herabhängt.[79] Die Gestalt ist schlank, ähnlich der sogen. Vittoria Colonna im Palast Santangelo in Neapel, das ganze Wesen ziemlich herb; die Farbe sticht im Lichte zu sehr in's Braun, im Schatten zu sehr in's Roth, um recht angenehm zu wirken. Wenn wir hier die Giulia Gonzaga vor uns haben, so wäre Vasari's Lobeserhebung sehr übertrieben.

Das stärkste Stück an Uebermuth und Niedrigkeit der Gesinnung leistete der Frate bei Gelegenheit eines Auftrags für Don Ferrante Gonzaga Fürsten von Guastalla und Vicekönig von Sicilien, den Sohn des Markgrafen Francesco IV. von Mantua (geb. 1507), seit früher Jugend ein Werkzeug Karl's V. zur Befestigung des spanischen Regiments in Italien, der um die Wende des Pontifikats Clemens VII. und Paul III. sein Porträt von Sebastian hatte malen lassen. Im Jahre 1533 nun, als es Ferrante darum zu thun war, die Gunst des Covos von Castilien, des einflussreichen Sekretärs Karl V. zu gewinnen, fasste er den Plan,

[77] Frankfurt a/M., Städel. Inst. N. 22, Kniestück, Holz, h. 0,99, br. 0,66, 1850 aus der Samml. weil. König Wilhelm's II. von Holland für 3500 fl. holl. gekauft.

[78] s. Vasari X, 131.

[79] Longford Castle, Holz, Kniestück, lebensgr., auf dunklem Grund mit grünem Vorhang, als Werk Rafael's angesehen. Vgl. Waagen, Treasures, welcher es dem Sebastian zuschreibt.

demselben ein Bild von einem der angesehensten Meister zu verehren und liess seinen Agenten Sernini bei Sebastian anfragen. Dieser machte sich wenig aus der Sache, fand sich aber nach einigem Zögern bereit, einen „todten Christus in den Armen Maria's" zu malen. Ueber eine Preisbestimmung ist nichts berichtet; als er aber vier Jahre später das Bild ohne den aus buntem Marmor bestehenden Rahmen bei Cardinal Cesi ausstellte, forderte er nicht weniger als tausend Skudi. Sernini erhielt Anweisung, 400 zu zahlen und dem Maler eine Provision für seinen Sohn in Kauf zu bieten. Sebastian feilschte so viel er konnte; unter den Gründen, die er dem Serini für seine hohe Forderung geltend machte, war auch die Bemerkung, je grösser der Preis, desto wirksamer werde das Geschenk bei Covos sein, der es doch nach den Kosten schätze. Der Cardinal Farnese und Molza, die mit Berni, Porrini und anderen Literaten zu Sebastian's näherem Umgang gehörten, bemühten sich lange vergebens, eine Verständigung herbeizuführen. Endlich, aber erst im Oktober 1538, kam man überein, dass Don Ferrante 500 Skudi zahlen sollte. Nun wurde das langumworbene Bild auf der Tiber nach Ostia verladen, da es für den Landtransport zu schwer und zu zerbrechlich war.[80]

Ein fast vereinzeltes Zeugniss der künstlerischen Thätigkeit Sebastian's während der Regierungsjahre Papst Paul III. (1535—49) bildet das Porträt des Cardinals Pole (Polus) in der Ermitage

Petersburg. Ermitage.

zu Petersburg: der berühmte englische Kirchenfürst sitzt, die Linke auf die Stuhllehne gelegt, in rothem Kleid und Käppchen mit weisser Stola; die tief liegenden Augen, das knochige Gesicht und der auf die Brust herabhängende lange braune Bart geben der Erscheinung ausserordentlich energischen Charakter.[81] Obwohl augenscheinlich schnell gemalt und etwas hart im Ton, ist

---

[80] s. Campori: Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga in den Atti e memorie a. a. O. Das Bild ist verschollen.

[81] Petersburg, Erm. N. 19, Leinwand, h. 1,15, br. 0,96, Kniestück über Lebensgrösse auf dunkelrothem Grund. Das Fleisch ist ursprünglich ganz mit warmem Lokalton angelegt, auf welchem die Lichter und die braunen Schatten aufgetragen sind; die Behandlungsweise ist eine Mischung der michelangelesken mit derjenigen der letzten Periode Rafael's. Das Bild, aus den Sammlungen Clerville und Armagnac stammend wurde von Larmessin und von Sanders unter Rafael's Namen gestochen (Reginald Pole war 1500 geboren und erhielt den Purpur erst durch Paul III.).

es grossartig gezeichnet und meisterhaft vorgetragen, sodass man dem Bilde lange die Ehre angethan hat, es für Rafael's Werk zu halten. — Als eine zweite Arbeit aus Sebastian's Zeit und namentlich um ihres kolossalen Figurenmaasstabes und des massigen Vortrags willen von Interesse ist die Trauer um den todten Christus im Museum zu Berlin zu nennen:

Der Heiland nackt bis auf den Schurz, bis zur Hüfte sichtbar, biegsam hingestreckt, wird von dem greisbärtigen Joseph von Arimathia gehalten, der den Mantel über den kahlen Schädel gezogen ernst zu ihm herabblickt, während Magdalena, welche nur halb in das Bild reicht, die linke Hand des Todten fasst und mit gesammeltem Ausdruck betrachtet.[82] Berlin, Museum.

Die kühle Fertigkeit der Technik kann die reizlose Gleichgiltigkeit des Ausdrucks und der Typenwahl nicht anziehender machen. Besser und vermuthlich ebenfalls aus spätern Jahren ist trotz ihrer Beschädigungen die Gestalt des heil. Bernardin mit dem Krummstab und dem Dämon zu Füssen im Quirinal.[83] Rom, Quirinal

Bei den Farnesen stand Sebastian, obgleich er das Bildniss Paul's III. gemalt und das seines Sohnes des Herzogs von Castro angefangen, auch dem Ranuccio Farnese sein Selbstporträt widmen konnte[84], nicht in der Gunst, die ihm zur Zeit der Rovere und Medici geblüht hatte; ja er gerieth sogar in Gefahr, das Bleiamt zu verlieren. Seit Verleihung des Cardinalshutes an Bembo i. J. 1539 begannen am päpstlichen Hofe die Minen zu Gunsten Tizian's zu spielen. Besonders war es Aretino, der in der Spekulation, hohe kirchliche Würden zu erlangen, wenn er mit dem venezianischen Malerfürsten nach Rom käme, dessen Einladung durch den Papst betrieb. Als Ranuccio Farnese 1541, damals ein Knabe von 11 Jahren, nach Venedig geschickt wurde, um dort als Prior des Johanniterordens eingekleidet zu werden, bestimmte ihn Bembo, sich von Tizian malen zu lassen; der Bildhauer Leoni, der Patriarch von Aquileia und der Bischof von Brescia mussten

---

[82] Berlin, Mus. N. 237, auf Kupfer. h. 1,54, br. 1,15.

[83] Rom, Quirinal, Holz. Die Figuren lebensgr., im Hintergr. eine Säulenhalle mit Himmel.

[84] s. Vasari X. 133 und Campori. Racc. 53, wo das Selbstbildniss Seb.'s im Inventar des Ranuccio F. v. J. 1587 verzeichnet ist „con il suo ornamento et cortina di cendale verde."

über den Erfolg berichten und auf diese Weise brachte es die Clique dahin, dass Tizian vom Cardinal Farnese zum Besuche Rom's aufgefordert und seinem Sohne Pomponio ein Benefiz versprochen wurde. Im Herbst 1542 gab Tizian eine halbe Zusage, liess die Sache aber pfiffig in der Schwebe, bis die in Aussicht gestellte Gunst realere Gestalt annähme. Inzwischen jedoch reiste der Papst nach Busseto zum Kaiser (1543); im Gefolge desselben befand sich Tizian, Paul III. liess sich von ihm malen und versprach ihm den Piombo. Zu Tizian's Ehre muss bemerkt werden, dass er die Annahme einer Pfründe ablehnte, aus welcher zu diesem Zweck ein ihm nahestehender Freund und Kunstgenosse hätte entfernt werden müssen. Dies schadete aber nicht blos seinen eigenen Aussichten, sondern auch denen seines Sohnes. Bembo sah sich getäuscht, aber verlor den Muth nicht. Seine Ueberzeugung war, dass, wenn Tizian nur erst einmal in Rom wäre, alle Hindernisse schwinden müssten. Er bemühte sich also um eine erneute Aufforderung i. J. 1545 und hatte die Freude, dass sie angenommen wurde. Tizian kam und bewarb sich vom Frischen um eine Gunstspende, wobei er persönliche Beziehungen, Schmeichelei und die Reizmittel seiner Kunst mit grossem Geschick abwechselnd in Bewegung setzte. Aber der päpstliche Schatz war leer; die Bilder, die er für verschiedene Glieder des farnesischen Hauses malte, wurden mit Vergnügen entgegengenommen, mit Entzücken bewundert, aber nur mit freundlichen Gesichtern bezahlt. Er konnte nicht verkennen: die Gunst des päpstlichen Hofes hatte für ihn weit geringeren Werth als die des Kaisers; und wenigstens mit dieser Erfahrung bereichert ging er heim und nahm seine alten venezianischen Geschäfte wieder auf.[85]

Während seines Aufenthalts in Rom hatte Tizian steten Verkehr mit Fra Sebastiano und mit Vasari gehabt, an deren Seite er seine Wanderungen in der Stadt machte. Als er eines Tages mit ihnen durch die Stanzen des Vatikan ging und die Malereien Rafael's betrachtete, wendete er sich von Ungefähr an Sebastian mit der Frage, wer es wohl gewesen sei, der sich durch Ueber-

---

[85] vgl. Vasari, Leben Tizian's und die später zu erwähnenden Nachweise.

malungen an den Werken dieses grossen Meisters vergriffen habe. Er erfuhr ohne Zweifel zu seinem nicht geringen Erstaunen, dass er den Schuldigen selber angeredet hatte. Und noch kurz zuvor war ihm von Aretino eingeschärft worden, er möge ja den Stil des Frate studiren![86]

Zwei Jahre führte Sebastian seine behagliche Pensionär-Existenz noch fort; da wurde er im Juni 1547 vom Fieber ergriffen, welches seine Kraft bald erschöpfte. Man begrub ihn mit geziemenden Ehren in S. Maria del Popolo.[87]

Von echten Bildern Sebastian's schliessen wir hier noch folgende an:

Petersburg, Samml. Bibikoff: Brustbild einer jungen Dame, $^3/_4$ nach rechts, in dunkelgelbem Kopftuch und gelbem Mantel (lebensgross auf Stein gemalt), beschädigt durch Uebermalungen an Augen, Nase, Stirn und Kleid und von glühend röthlichem Ton. — Samml. Leuchtenberg: Bildniss eines bärtigen Mannes in reicher Kleidung, im Hintergrund eine Fensteröffnung, durch welche man ein Haus mit einer Frau am Fenster sieht; auf einem Papierstreifen am Tische die Inschrift „MDXXVII AN. ETATIS XXXI“ (Holz, lebensgr.); dem Moretto zugeschrieben; es erinnert sehr an Sebastian, ist aber möglicher Weise von Savoldo.

Berlin, Museum N. 234: Brustbild eines Mannes in höherem Alter mit braunem Haar und Vollbart in schwarzem Talar und Barett; scharfe Züge, besonders um den Mund, nicht ganz lebensgross, auf Holz, senkrecht zersprungen. Das Bild aus der Sammlung Rumohr's stammend gilt, wie wir meinen, irrthümlich für das Porträt Aretino's; es ist eine vornehme Erscheinung, sehr schön und mit ungewöhnlich viel Empfindung behandelt.

Von Bildern, die zwar unter Sebastian's Namen gehen, dieser Benennung aber unwürdig sind, mögen genannt werden:

England, Blaise Castle: Christus, dessen Arme von Engeln gehalten werden, betrauert von Maria (Holz, rund, aus der Samml. Barberini in Rom); die Köpfe des Christus und der Jungfrau, welche

---

[86] Brief Aretino's an Tizian, Venedig Okt. 1545 bei Bottari, Lett. pitt. III, 147. 148 und Dolce, Dial. 9. Wir werden an anderer Stelle auf diese Sache zurückkommen.

[87] Vasari X, 135.

das Beste am Bilde sind, sollen von Michelangelo gemalt sein, das Uebrige von Sebastian. Obgleich allerdings zwei Hände zu unterscheiden sind, kann doch diese Behauptung nicht ernstlich erwogen werden; wahrscheinlich haben wir es mit Marcello Venusti und anderen Malern aus der Gefolgschaft Michelangelo's und Sebastian's zu thun.[88] — Ebenda: Heilige Familie; das Kind auf dem Schoosse der Mutter schlafend, dabei Joseph und der Knabe Johannes; von geringerer Form als das vorige, aber nach Michelangelo's Vorbild componirt.[89]

Florenz, Gall. Corsini: Christus das Kreuz schleppend mit Maria und dem einen der Schächer, dem die Arme auf dem Rücken gebunden sind (Holz, Halbfig., lebensgr.), ein sorgfältig ausgeführtes Bild von gutem Schmelz der Farbe, aber für Seb. weder in der Zeichnung noch im Colorit gut genug; die schwächste Figur ist die des Heilands, der entfernt an Michelangelo erinnert. Der Maler ist vermuthlich Marcello Venusti oder einer seinesgleichen.

London, Nat.-Gall. N. 20: angeblich „Sebastian und Cardinal Ippolito de' Medici", letzterer sitzend an einem Tisch, worauf Papier und Feder liegen, jener ihm gegenüber mit dem Amtspetschaft in der Hand (aus dem Pal. Borghese in Rom, wo das Bild eine Zeit lang „Borgia und Macchiavell" hiess, Holz, Halbfig., lebensgr.), durch Einfluss des Alters, Firniss und Ausbesserungen verändert und verdüstert; es hat in gewissem Grade Verwandtschaft mit Sebastian, mag aber von einem Nachahmer desselben herrühren, der zugleich Eigenthümlichkeiten von Rafael's Stil angenommen hatte.

Longford Castle: Der heil. Sebastian, Nachahmung einer Figur Michelangelo's aus der Sixtinischen Kapelle, im Hintergrund Ruinen und Felsen, ohne Aehnlichkeit mit irgend einem Werke Sebastian's, vielleicht von einem Niederländer oder einem Deutschen gemalt.[90]

London, bei Lady Malmesbury: sogen. Bildniss Tizian's (rund), eine von unbekannter Hand ausgeführte ärmliche Nachbildung des bekannten Typus Tizian's.

Hampton-Court N. 141: „eine spanische Dame", unächtes Bild.

Bowood: Bildniss eines Mannes (Mönches) in grauem Kleid mit einem Todtenschädel in der Hand; in der Manier der Bolognesen.

Edinburg, Gallerie N. 71: Bacchus und Ariadne, ärmliche Malerei aus dem Ende des 16. Jahrhunderts.[91]

Petersburg, Sammlung P. Stroganoff: Christus zwischen Petrus und Paulus in drei rund geschlossenen Tafeln, ganze Figuren unter Lebensgr., einer moderneren Hand angehörig.[92]

[88] Waagen, Treas. III, 187.

[89] Waagen, Treas. III, 188, mit der Beischrift: Monstra te esse matrem.

[90] vgl. Waagen, Treasures III, 140.

[91] Von Waagen, Treas. III, 162, für echt erklärt.

[92] vgl. Waagen, Ermit. etc. 409.

Petersburg, Samml. Leuchtenberg N. 47: Maria u. K. mit Johannes, Jakobus und Zacharias (Holz, Halbfig.), venezianisches Bild mit Anklang an die Palmesken, von rosenrothem Ton und ziemlich leer, vielleicht von Rocco Marconi.

Palermo, Chiesa dell' Ospidale dei Sacerdoti: Christus halb aufgerichtet von Maria, welche zu ihm herabblickend die Arme wehklagend ausstreckt, Hintergrund Landschaft (Leinw., lebensgrosse Fig.), schön componirt, sehr durch Uebermalungen entstellt, vielleicht von Marcello Venusti, Rosso Fiorentino oder einem anderen Nachahmer Michelangelo's.

München, Pinak. Saal N. 579: der heil. Nikolaus im Ornat lesend, zwischen Joh. dem Täufer und Philippus, bez. „MDXXX FRA SEBASTIAM F. PER AGOSTINO GHIGI." Die Inschrift ist gefälscht, das Bild gehört einem Venezianer von dem Schlage des Rocco Marconi an.[93]

Berlin, Museum N. 235: Männliches Bildniss; von Francia Bigio.

Florenz, Uffizien N. 627: Brustbild eines bärtigen Kriegers in Toga mit rothen Aermeln und Harnisch, die rechte Hand am Gefäss des Schwertes, Hintergrund Himmel (Leinw., lebensgr.), geistreich gemalte Gestalt, welche oberflächlich an Sebastian erinnert, aber in der Behandlung zu sorglos und frei für ihn, sodass man eher an Schidone denken kann.

Perugia, S. Agostino: Geburt Christi; unechtes Bild. — Ebenda, S. Maria Nuova: der heil. Sebastian mit Rochus und drei Kindern; von einem der Alfani.

Wien, Belvedere, I. Stock, Saal VII N. 30: Rückenansicht eines unbekleideten Mannes, der das Profil zeigt (Halbfig., Holz), von einem Modenesen aus der Gefolgschaft des Mazzuola.

Von den Verfassern nicht gesehen: Nantes, Mus.: Christus das Kreuz schleppend. — London, bei Lord Breadalbane: Männl. Bildniss.[94] — Samml. Holford: Männl. Bildniss.[95] — Samml. Vivien: Bildniss Michelangelo's. — Wimpole, bei Lord Hardwicke: Bildniss eines Mannes in schwarzer Tracht mit einem Papier in der Hand.[96] — Broom Hall, bei Lord Elgin: Weibl. Bildniss mit beiden Händen, auf dunklem Grunde.[97] — Locko Park, bei Mr. Drury Lowe: Portrait des Andrea Doria in langem weissem Bart.[98] — Corsham Court, bei Lord Methuen: Bildniss angebl.

[93] Holz, h. 6 3/4 F., br. 4 1/2 F., früher in der Gall. der Kaiserin Josephine zu Malmaison.

[94] Waagen, Treas. II, 239.

[95] Waagen, Treas. II, 197.

[96] Waagen, Treas. Suppl. 518.

[97] Waagen, Treas. Suppl. 444.

[98] Waagen, Treas. Suppl. 498.

des Francesco Albizzi.[99] — Gatton Park, bei Gräfin Warwick: Männl. Bildniss.[100]

Zahlreiche Bilder Sebastian's, von welchen alte Nachrichten sprechen, sind heute nicht mehr nachweisbar.[101]

---

[99] Waagen, Treas. Suppl. 397.

[100] Waagen, Treas. Suppl. 343.

[101] Rom, Bildnisse: des A. Fr. Albizzi (s. oben und Vasari X, 128. 129); des Piero Gonzaga (Vasari X, 113); eines Hauptmanns in Waffen (Vas. X, 128); des Sign. Bozzolo (Vasari X, 128); des Marcantonio Colonna (Vas. X, 127 und Lomazzo, Tratt. 230); in Florenz: Casa Luca Torrigiani: weibl. Bildniss (Vasari X, 128); bei P. B. Cavalcanti: unvollendeter Kopf (Vas. X, 128); in Padua: Casa P. Bembo: Bildniss Sannazaro's (Anon. d. Mor. 18); in Ferrara: Casa Rob. Canonici: Brustbild einer Dame mit weissem Schleier und einer Perlenschnur um den Hals (Campori, Racc. 108); in Verona, Samml. Muselli: ein Schäfer die Flöte blasend (Camp. a. a. O. 188); in Verona, Samml. Curtoni: Maria mit Kind und Joseph (Camp. 198); in Parma, Pal. del Giardino: angebl. Bildniss Alexanders VI. (Camp. Racc. 213 und s. oben Mus. zu Neapel); ebenda: Halbfig. der Madonna mit dem vor ihr stehenden Kinde und Joseph im Hintergrund (Camp. Racc. 218); Samml. des Herzogs von Parma (1718): Christus in weissem Gewande das Kreuz schleppend (Camp. Racc. 478); in Modena, Samml. des Cesare Ignazio d'Este: Bildniss eines alten kahlköpfigen Mannes (Camp. Racc. 313) und Doppelbild eines Mannes und einer Frau, letztere Wasser aus einem Gefäss in's andere giessend (Camp. Racc. 321).

ACHTES CAPITEL.

Die Brescianer.

Hatte sich um die Mitte des 15. Jahrh. die paduanische Kunst in der Lombardei festgesetzt und einerseits nach Treviso und Venedig, andrerseits nach Ferrara, Verona und Mailand verbreitet, so erfolgte am Ende des Jahrhunderts eine Rückbewegung, indem der venezianische Stil mit den Spielarten, welche im Friaul und in den bergamaskischen Provinzen sich entwickelt hatten, in allen Städten nördlich des Po die Oberhand gewann.

In Brescia waren von Schülern Mantegna's zuerst ausser Foppa noch andere geringere Kräfte thätig gewesen, von denen einige Wandmalereien in Bagolino, in Breno am Iseo-See, in der Madonnenkirche zu Esine und Bieno und in Lovere erhalten sind[1],

[1] In S. Rocco zu Bagolino, Landschaft Brescia, haben wir Chorfresken von sehr niedrigem Schlag in Foppa's Schulcharakter: in den dreieckigen Deckenausschnitten sind um den Mittelpunkt die Evangelisten und in den Eckzwickeln die lateinischen Kirchenväter nebst Rundbildern mit monochromen Darstellungen gemalt; in der Leibung des Eingangsbogens Halbfig. von Sibyllen, von denen eine die Unterschrift trägt: „QV HOC OPVS PINXIT GEMGENA FVIT“ und im Mittelpunkt der Wölbung die Jahrz. 1486. Die Arbeit, roh und durch Abreibung und Nachbesserung verändert, zeigt an den besten Stellen, zu denen die Sibyllen gehören, strähnigen Umriss, harte Farbe ohne Licht und Schatten, ungenaue Zeichnung, plumpe und ungeschickte Formgebung. Manches erinnert an die früher erwähnten Fresken der säcul. Kirche S. Barnaba in Brescia. Von gleichem Stil sind an demselben Orte eine Reihe Tafelbilder in Tempera enthaltend Franciskus, Joh. den Täufer, einen Bischof und andere Halbfiguren. — Aehnlich im Gesammtcharakter, aber etwas ansprechender sind die Deckenbilder im Chor zu S. Antonio in Breno: Kirchenväter, Evangelisten und Propheten, die in der Malerei an Foppa und Civerchio erinnern. In der Mad. Kirche zu Bieno, einem Dorfe bei Breno, sind ausser den nämlichen Gegenständen noch Darstellungen zum Leben Christi und Einzelfiguren erhalten, die einer ausge-

dann wurde es Mittelpunkt der Kunstthätigkeit Romanino's, Moretto's und Savoldo's.

Während einer kurzen Uebergangszeit blühte hier Floriano oder Fioravante Ferramola, der unter der Kriegskatastrophe der Stadt i. J. 1512 zu leiden hatte. Bei der von Gaston de Foix verhängten Plünderung trafen ihn, wie erzählt wird, die fremden Söldner ruhig bei seiner Arbeit und als sie Lösegeld von ihm verlangten, erklärte er in seiner Kaltblütigkeit, sie möchten sehen, was sie fänden, worauf denn seine Werkstatt demolirt wurde. In der ersten Wuth hatte der Sieger beschlossen, die Mauern Brescia's niederzulegen und die Stadt zu zerstören, wurde aber durch den Einspruch des Patriciers Pietro Porcellaga von der äussersten Maassregel zurückgehalten. Zum Dank für diesen und andere Dienste, die der wackere Bürger seiner Heimath erwiesen, liess ihn die Stadt an einer Wand der Kirche S. Pietro del Duomo im Staatskleide abconterfeien, und Ferramola hatte das Bild auszuführen; vermuthlich geschah es ebenfalls auf Porcellaga's Fürsprache, dass Gaston de Foix den Maler für die erlittenen Unbilden entschädigte und sogar sein eigenes Bildniss bei ihm bestellte, von welchem wahrscheinlich noch eine alte Copie erhalten ist.[2]

---

dehnteren Dekoration angehören, lauter gewöhnliche Arbeiten aus dem Ende des Jahrhunderts, wie auch die in denselben vorkommende Jahrzahl 1493 beweist. Aus derselben Zeit und von entsprechender Beschaffenheit sind die Deckengemälde (Christus in der Herrlichkeit zwischen Heiligen) und Wandbilder zum alten Testament in der Kirche der Mad. zu Esine zwischen Pisogne und Breno, eine Reihe von Fresken (laut Inschrift unter etlichen Prophetenfiguren im Orgelhaus i. J. 1493 gemalt), sowie Ueberreste eines Todentanzes an der Stirnseite der zum aufgehobenen Kloster der Agostiniani gehörigen Madonnenkirche bei Pisogne, sowie ein Fresko der Pietà in Lebensgr. im Schulcharakter des älteren Foppa im Dom zu Lovere.

[2] s. Ottavio Rossi, Elogi historici di Bresciani illustri, Brescia 1620 S. 236 ff. und 506. Das Bild des Gaston de Foix, welches Rossi als Werk Ferramola's aufführt, ist nicht mehr nachweislich, allein O. Mündler (Essai d'une Anal. S. 199) erkannte in einem im Saal der Marschälle in Versailles unter N. 1675 befindlichen, und ohne Grund dem Philippe de Champagne zugeschriebenen Porträt eines jungen Kriegers (ganze Fig. in vollem Harnisch mit Panzerhemd, in der linken die Lanze, die Rechte geschlossen, Leinw.), eine zeitlich nahestehende Copie von Ferramola's Original. Das Bild trägt die Aufschrift „Morte tua egregiam corrumpis, Gasto, triumphum: Gallia sic victrix se superasse dolet.“ Der Name Gastons steht in Goldschrift auf dem dunklen Hintergrunde. (Vgl. auch Ridolfi I, 245 (341). Das Bildniss des Porcellaga in S. P. al Duomo ist mit der Kirche im 17. Jahrhundert zu Grunde gegangen (s. Odorici, Guida di Br. S. 11).

Entwickelt hatte sich Ferramola unter dem Schuleinflusse der Foppa, Costa und Francia und seine Stärke lag mehr in der Wandmalerei als in der Staffeleitechnik. Kurz nach der Plünderung Brescia's erhielt er Auftrag, eine Maria mit dem Kinde zwischen den Heiligen Faustinus und Giovita an einem Hause der Via de' Pregnacchi zu malen, und der brescianische Biograph Rossi, der zur Familie der Eigenthümer des Hauses gehörte, versichert uns, das Fresko zähle zu den schönsten und besterhaltenen des Meisters, obgleich es schon über ein Jahrhundert an der nach Norden gelegenen Wand gestanden habe.[3] Ferramola scheint viele solcher Malereien in Brescia ausgeführt zu haben, aber erhalten ist uns sehr wenig. Von dem grossen Bilder-Cyklus, welcher ehemals die Casa Borgondio-Vergini schmückte, sind heute nur noch Bruchstücke übrig:

Die kleineren Theile des Hauptraumes waren mit männlichen und weiblichen Figuren, theils in Gruppen, theils einzeln, sowie Jagdscenen ausgefüllt; auf den grösseren Flächen waren dargestellt: die Geburt des Adonis, der Tod Iphigenia's und eine Scene auf der alten Piazza zu Brescia (letzteres, vor einigen Jahren an einen Engländer verkauft, befindet sich jetzt vermuthlich unter dem Namen Pinturicchio's oder Costa's in einer engl. Privatsammlung); die Geburt des Adonis, ein grosses Freskostück, ist in Brescia zurückgeblieben: auf der einen Seite sieht man ein Weib, welches vor dem Baume knieend den Knaben aus dem Stamme hebt, links sitzt eine einsame weibliche Gestalt in weissem Spenser, in der Mitte die Amme, welche dem Kinde die Brust gibt. Ausserdem sind noch 4 Bruchstücke erhalten: ein junger Krieger, Gaston von Foix genannt, ein Jüngling zu Pferde mit dem Falken auf der Faust, zwei Halbfig., Begegnung eines jungen Mannes und einer Frau und ein Gefolge von drei Frauen (Fig. unter Lebensgrösse).

Brescia, Casa Borgondio-Verg.

Das grössere dieser Bilder ist sehr schwach in der Composition und steht unter Costa und Francia, obgleich es im Stile einige Verwandtschaft mit ihnen hat; hagere Gestalt, gezierte Haltung, eckige Gewänder und harte Zeichnung sind Hauptmerkmale; das Fleisch ist warm gefärbt und steht in hartem Gegensatz zu den tiefen und grellen Gewandtönen. Die bolognesischen Eigenthüm-

[3] Rossi a. a. O. 506. 107 Jahr sei es alt, schreibt er i. J. 1620.

lichkeiten, welche hier wie an anderen Werken Ferramola's auffallen, verbinden sich zuweilen mit mantegnesken Zügen, wie in dem kreuzschleppenden Christus der Gall. Tosi in Brescia, wo der Heiland mit dem Strick um den Hals mit krampfig verzerrtem Gesichte dargestellt ist, zwar immerhin nicht ohne Gewalt des Ausdrucks und mit recht tüchtigem Verhältnissgefühl in der Behandlung der Theile, aber in sehr primitiver Färbung; die braunen Lichter des Fleisches und olivenfarbenen Schatten sind unvermittelt und die derben Gewandfarben lassen einen Maler erkennen, der noch mit den Handwerksgewohnheiten des 15. Jahrhunderts arbeitet, sodass man an Palmezzano erinnert wird.[4] — Dagegen haben wir sehr charakteristische Zeugnisse seines gereifteren Kunstvermögens, welches sich in verminderter Trockenheit und Farbenhärte und in besserer Beobachtung der Abstufungen von Licht und Schatten sowie der Tonübergänge kundgibt, in den Fresken v. J. 1514 in S. Maria zu Lovere:

Brescia, Stadthgall.

Lovere, S. Maria.

Hier sind in den Zwickeln der Bögen des Hauptschiffes unterhalb eines Frieses auf blauem Grunde, welcher durch Rundbilder von Kirchenvätern und Heiligen durchbrochen ist, die 12 Apostel in Halbfiguren je hinter einer runden Oeffnung angebracht und perspektivisch verkürzt, umgeben von Ornament auf rothem Grunde. Unterhalb des Rundfeldes, welches Matthäus enthält, steht die Inschr. „S. MATHEVS VITAM ETERNAM AMEN . 1514 . OPVS FLORIAI FERAM̊LÆ CI. BRIXE."[5]

Die 1518 gemalten Bilder am Orgelschrein daselbst, ehemals in S. Faustino zu Brescia, sind zwar die spätesten, die wir von Ferramola nachweisen können, aber sie verrathen nicht, dass sie im Zeitalter der Tizian, Palma und Pordenone entstanden sind:

Lovere, S. Maria.

Die Vorderseite des Schreines enthält die Verkündigung: Maria kniet innerhalb einer Rotunde an ihrem Pult, Gabriel schreitet mit der Lilie herein, eine steife, wunderlich in bauschige Gewänder von changirenden Farben eingepackte Erscheinung, während Maria zwar ansprechender behandelt ist, aber durch den düster rothen Fleisch-

[4] Brescia, Gall. Tosi, Halbfig. lebensgross, Holz, oben rund, Hintergr. dunkel, das Fleisch durch Uebermalung entstellt, der blaue Mantel beschädigt, das Haar erneut.

[5] Die Apostel lebensgross, die oberen Figuren kleiner, sämmtliche Bilder durch Verbleichen, Abreibung und Nachhilfen entstellt.

ton und verschossene Gewandfarben etwas Unerfreuliches bekommt, wozu der bleierne Ton des luftlosen Hintergrundes stimmt. — Auf der Rückseite sind unterhalb eines gemalten Gesimses mit einem Fries von Kinderengeln innerhalb zweier Triumphbögen die Heil. Faustin und Giovita zu Ross angebracht.[6]

Die Reiterfiguren der Rückseite, in der Alltagstracht moderner Ritter auf reich aufgezäumten Pferden, sind mit Geschick in der völligen und anmuthigen Bildung des 16. Jahrh. gehalten, die Engelfiguren des dazugehörigen Frieses zeichnet ebenfalls gesunder Bau und weiche fleischige Rundheit der Formen aus, sodass man in diesen Leistungen einer aufstrebenden Kunst Vorläufer der Grazie Moretto's erblickt, welcher i. J. 1518 als Genosse Ferramola's thätig war und in derselben Zeit, in welcher dieser Orgelschmuck entstand, an einem andern für den Dom in Brescia malte. Nur eins der Wandbilder, die Ferramola für seine Heimathstadt ausgeführt hat, ist an seinem ursprünglichen Platze verblieben: die Verkündigung in einer Lünette am Carmine zu Brescia, Brescia. Carmine. und hier ist eine gewisse Wandlung des Stiles in der Richtung auf den moderneren Geschmack bemerklich: fliegende Engel begrüssen den himmlischen Sendboten und im Vordergrunde knieen zwei Mönche und eine Stifterin; die Zierlichkeit, die noch an Costa und Francia erinnert, verbindet sich mit besser gezeichneter, freier und lockerer angeordneter Gewandung.[7] Im J. 1527 übernahm Ferramola noch die Dekoration der Kreuz-Kapelle im Dom daselbst, starb aber am 3. Juli 1528 vor Vollendung dieser Arbeit.[8]

---

[6] Lovere, S. Maria, Fig. lebensgross. Leinw., Tempera. Das Verkündigungsbild hat runden Abschluss mit 2 Medaillons in den oberen Zwickeln, welche je eine Bischofsfigur enthalten (die zur Linken erneut); in der Rotunde auf dem Bilde sind zwei Medaillons mit monochromen Darstellungen angebracht, auf dem einen ein Heiliger, auf dem andern ein Papst; auf Zetteln an den Pfeilern zu beiden Seiten die Inschrift „1518“ und „DIE 15. AV.“, an der Pultbank Maria's „AG. P. D. T“ „Ave gratia etc.“ Die beiden Heiligenfiguren der Rückseite sind ebenfalls lebensgr. und durch Helldunkelmassen und Mannigfaltigkeit des Schattenfalls trefflich zur Wirkung gebracht.

[7] Brescia, Carmine; 2 Mönche knieen links, die Dame rechts.

[8] vgl. darüber Zamboni, Memorie intorno alle pubbl. fabbriche etc. di Brescia, Br. 1778 S. 108. Diese Fresken und die Orgelthüren, welche Ferramola i. J. 1516 für den Dom bestellt erhalten, existiren nicht mehr. — Von den Malereien, die sonst noch in Brescia von ihm aufgeführt werden, sind ebenfalls viele verschollen u. a. in S. Caterina: Vergine del Rosario mit den knieenden Dominikus, Vincenz Ferrerius, Kathar. von Siena und Agnes (Chizzola, Pitt. di

Durch das Auftreten des Girolamo Romanino gerieth Ferramola sehr bald in Vergessenheit. Geboren um 1485 in Romano am Serio erhielt er seine ersten Anleitungen angeblich durch Stefano Rizzi[9], aber er scheint eine Zeit lang bei einem der friaulischen Meister gelernt und auf diese Weise sich die Handwerksgeheimnisse der Venezianer angeeignet zu haben. Um 1510, in welchem Jahre er bereits in Brescia zünftig war, finden wir manieristische Eigenheiten bei ihm, die auf Pellegrino deuten: dessen Vorliebe für plumpe bäuerische Gestalten und derbe hausbackene Nachbildung der menschlichen Natur. Er gleitet über die ernsteren Schwierigkeiten der Anatomie und Zeichnung leicht dahin und sucht den Mangel durch reiche und schmelzende Färbung zu verdecken. Die Fleischigkeit seines Figurenumrisses, sein flüssiger Vortrag und glühender Ton bei tiefer und sparsamer Schattengebung sowie die hohle Gewandbehandlung gehen offenbar auf palmeske und giorgioneske Vorbilder zurück.

Romanino's Jugendperiode leidet unter dem Dunkel, welches die Geschichte der Kunst Friauls in den Jahren 1507 bis 12 einhüllt, wo die Mehrzahl der Meister des Hügellandes südwärts zogen, Pordenone nach Venedig und Pellegrino nach Ferrara. Es

Brescia, Br. 1760 S. 39); in S. Croce: Joh. der Evangelist (Chizzola 82); in S. Giov. Evang., Taufkapelle: Blasius, Barbara und andere Heilige — vorhanden (Chizzola 49 und Odorici, Guida di Br. 145); in S. Giuseppe: eine Geisselung Christi und ein Altarstück auf dem 15. Altar — verloren (Chizzola 21. 12); in S. M. delle Grazie: Mad. mit Kind zw. Hieronymus und anderen Heiligen — vorhanden; von Etlichen (Lanzi II, 122 und Chizzola 41) dem Ferramola, von Anderen (Odorici 148) dem jüngern Foppa zugeschrieben (vgl. oben unter Foppa d. j.); in S. Urbano über dem Eingang zum Portikus: Pietà mit dem heil. Urban (Chizzola 140); Venedig, Akad. N. 427: Maria m. K. zwischen Daniel, Katharina von Alexandrien, Hieronymus, einem bärtigen Heil. und einem knieenden Stifterpaar, Halbfig. in Landschaft, ein Bild, welches sich als Werk aus der Schule der Santa Croce oder der Jugendperiode Pellegrino's zu erkennen gibt.

[9] Durch die Güte der Herren Gabriele Rosa, Don Stefano Fenaroli und Pietro da Ponte in Brescia sind uns Abschriften von drei Angaben Romanino's zur Einkommensteuer mitgetheilt worden: die erste i. J. 1517, in welcher er sich Hieronymus de Rumano nennt, bezeichnet ihn als 33jährig, in der zweiten v. J. 1534 nennt er sich Hieronimo Romani 47 Jahr alt, in der dritten v. J. 1548 bezeichnet er sich als 62jährig; sonach war er zwischen 1484 und 87 geboren. Das Dorf Romano am Serio liegt zwischen Treviglio und Coccaglio. Chizzola, Pitt. di Br. 20 und Odorici, Guida 125 geben den Stefano Rizzi von Brescia als Lehrer Romanino's an. Sie schreiben diesem ein Freskobild (kreuzschleppender Christus), rechts vom Portal in S. Giuseppe in Brescia zu, aber dasselbe gehört einem Nachfolger des Romanino und Moretto an. Lanzi, II, 183 folgt den Angaben der brescianischen Gewährsmänner über Rizzi ohne eigene Prüfung.

ist zwar nicht erwiesen, ob Pellegrino in Bergamo oder Brescia verweilt hat, aber es ist auch durchaus nicht unwahrscheinlich; und an einem dieser Orte konnte ein junger brescianischer Maler recht wohl vor 1519 mit ihm zusammentreffen. Seit 1510 aber gewinnt Romanino's Thätigkeit in Brescia in dem bereits bezeichneten Stilcharakter bedeutenderen Umfang. Die erste grössere Probe legte er damals (1510) mit einem Altarbilde der Pietà in S. Lorenzo zu Brescia ab, welches später in die Samml. Manfrin und dann nach England gekommen ist. Das ausgedehnte Gemälde zeigt eine Freiheit der Hand, die Uebung und Arbeit verräth, aber Gefühl für die Grundsätze, wie sie in den höheren Schulen Toskana's herrschen, fehlt durchaus. Johannes, Nikodemus, Joseph von Arimathia und die heiligen Frauen sind in ergreifender Harmonie des Jammers an der Leiche Christi versammelt, der auf dem Grabdeckel sitzt, aber die Erscheinung des Heilands ist durch die Spuren der überstandenen Marter entstellt; anstatt des Schmerzensausdruckes und der Todesblässe wird uns die physische Qual vor Augen gestellt. Die klagenden Freunde sind bäuerliche, aber wohlgebildete Gestalten, geschickt gruppirt und mit einer an die Ferraresen erinnernden Tiefe und Flüssigkeit der Töne colorirt, die Gewandung jedoch ist reizlos und in rechteckigen Falten angeordnet.[10]

England. Sr. Ivor Guest.

Mit Unrecht klagt Ottavio Rossi in einer seiner Elogien das Schicksal an, dass es den Romanino in eine kleine Stadt versetzt habe, wo das Talent nur schwer zum Ruhm gelange; denn Romanino fand nach seinem vortheilhaften Beginn viel Anklang und bekam bald alle Hände voll zu thun. Als Beispiel der Durchschnittsbilder wie sie in Oberitalien in grosser Zahl vorkommen, ist die ursprünglich für S. Francesco in Brescia gemalte Madonna mit Heiligen im berliner Museum aufzuführen:

---

[10] England, bei Ser Ivor Guest. Holz, ehemals in der Samml. Manfrin in Venedig unter N. 74, Fig. unter Lebensgr., Hintergrund Landschaft mit dem Blick auf Golgatha; auf einem Schild oder Täfelchen im Vordergrund bez. „Hieronimi Rumani Brixiani opus MDX mense decembris". Das rothe Gewand des Johannes, welcher den linken Arm Christi stützt, ist schadhaft. Vgl. Antonio Averoldo, Scelte pitture di Brescia, Br. 1700 S. 135, Chizzola, a. a. O. 94 und Selvatico, Guida di Ven. 298.

Berlin, Museum. Maria sitzt den Knaben haltend, welcher nackt und mit lebhafter Bewegung in ihrem Schoosse liegt, vor einem von zwei fliegenden Engelkindern aufgespannten blaugrünen Teppich; vorn links steht der heilige Bischof Ludwig von Frankreich, den Stab in die zu seinen Füssen liegende Krone setzend, gegenüber Rochus die Pestbeule zeigend von seinem Hunde begleitet, zwischen Beiden auf der Thronstufe ein Engel mit Mandoline.[11]

Obwohl dreist vorgetragen, höchst mangelhaft gezeichnet und in der Figurenbildung gezwungen ist das Bild für Romanino doch recht gut. Maria's Antlitz und Ausdruck hat viel Lieblichkeit, die flatternden Cherubim sind frische anmuthige Bürschchen, wogegen ihr Genosse unten den schweren Kopf, die geschwollenen Formen und die ausdrucklosen Gliedmaassen hat, die Romanino's späte Erzeugnisse entstellen. Trotz der Wärme und Sattheit der Färbung ist das Fleisch hell rosig und die Gewandtöne sehr tief, aber die stillose Anordnung der massenhaften schmalen Falten lässt Eilfertigkeit und Mangel an Ueberlegung erkennen. — Ebenfalls zu den frühen Arbeiten des Malers gehört die Judith in derselben Gallerie: sie hält die Schüssel mit dem abgeschlagenen Haupte des Johannes und wendet sich mit höchst geziertem Ausdruck seitwärts nach der Magd um, die ihr folgt, während auf der andern Seite der Kopf eines schlafenden Kriegers hervorsieht. Die ganze Erscheinung in rothblondem Haar mit Federhut und grünem weissärmligen Kleide nach venezianischem Schnitt entspricht im Ganzen dem palmesken Recepte und vertritt das, was man gemeinhin unverdienter Weise als Art des Giorgione benennt.[12] Die Venezianer der Zeit gefielen sich darin, gerade diesem abstossenden Gegenstand mit Hilfe ihrer vortrefflichen Kunstmittel und mit dem Aufwande von Kleiderpracht, der ihnen eigen ist, einen sentimentalen Reiz abzugewinnen, und so hat auch Romanino als ihr Nachahmer in warmem lichten Fleischton mit

Berlin. Museum.

[11] Berlin, Mus. N. 157, Holz, Oel, h. 1,80, br. 1,20, aus der Samml. Solly erworben; bezüglich der Herkunft vgl. Vasari XI, 263 und Chizzola a. a. O. 68. Die Erhaltung ist gut. Am gezwungensten ist die Figur des Bischofs.

[12] Berlin, Museum N. 155, Holz. H. 0,82, br. 0,70, Hüftbild, aus Sammlung Solly; der Duft der Farbenfläche ist verloren gegangen. Das Bild ist vermuthlich identisch mit der bei Chizzola 47 in der Orchestra der Orgel in S. Giov. Evang. zu Brescia erwähnten „Tochter der Herodias“ mit dem Haupte des Täufers, nur dass er dasselbe als Tafelbild bezeichnet.

dunkler glänzender Schattirung und in tiefer Sättigung der Gewandfarben sein Möglichstes gethan. Er erzielt einheitliche Gesammtstimmung in den tieferen Tönen und breitet ein lionardeskes Zwielicht über das Bild, was ihm freilich dazu dient, den Mangel der Zeichnung und der künstlerischen Vollendung zu verhüllen.

Am meisten in Palma's Weise und das gepriesenste Bild aus dieser Zeit ist das Altarstück in S. Francesco zu Brescia: die thronende Jungfrau von sechs heiligen Franciskanern verehrt. Es war von den Testamentsvollstreckern des i. J. 1499 gestorbenen Ordensgenerals Fra Sansone bestellt und dem Stile nach zu schliessen vor der Reise des Meisters nach Padua (1512) ausgeführt. Ehemals Mittelstück eines grossen Flügelaltars hatte es Darstellungen aus der Franciskus-Legende zur Seite, die in Tempera gemalt waren:

In der bei Venezianern und Bergamasken kanonischen Anordnung ist der Thron Maria's, welche sitzend das Kind auf dem Knie hält, durch einen Thorweg sichtbar, hinter ihr halten zwei Cherubim in tanzender Bewegung den grünen Vorhang, über welchen hinweg man auf den Himmel blickt. Auf der mit Damast-Teppich bedeckten Thronstufe stehen Franciskus und Antonius in verzückter Geberde und im Vordergrunde knieen Bernardin, Ludwig von Toulouse, Bonaventura und ein vierter Franciskaner-Heiliger.[13] Brescia, S. Francesco.

Die Hauptfigur verbindet mit einem bei Romanino später selten werdenden Adel der Erscheinung Regelmässigkeit der Verhältnisse und ansprechendes gesundfleischiges Gesicht von lichter

---

[13] Brescia, S. Francesco, Tafel mit rundem Abschluss in Triumphbogen-Rahmen, an dessen Sockel innerhalb eines Medaillons die Inschrift angebracht ist: „F. FRANCISCV SANSON DE BRIX. M. M. GENERALIS AERE SVO MDII.“ Hiernach scheint das Gemälde i. J. 1501 gemalt und hat fast immer dafür gegolten, aber Romanino's Stil war noch i. J. 1510 nicht so weit gereift wie er hier erscheint, und er konnte ein so bedeutendes Werk füglich nicht vor seinem 17. Jahre vollendet haben. Weit wahrscheinlicher ist die Annahme, dass das Jahr 1502 den Zeitpunkt der Deponirung von Fra Sansone's Legat und der Bestellung des Altarstückes bezeichnet. Die Fig. sind lebensgross, der Kopf Maria's und der des Franciskaners im linken Vordergrunde beschädigt, die Gewänder an vielen Stellen übermalt. Die Flügelstücke enthielten: 1. Vermählung des Franciskus mit der Armuth, 2. der Bischof von Assisi die Indulgenz der Madonna degli Angeli verkündend, 3. der schlafende Papst, welchem Franciskus Blut aus seiner Wunde in einen Kelch träufelt und 4. Austreibung von Dämonen in Arezzo. Vgl. Ridolfi, Marav. I, 350, Rossi, Elogi 502 und Vasari XI, 263.

Hautfarbe; das Kind, dick und bausbäckig, blickt zu den Anbetenden nieder, die in ihren Kutten und Brokat-Pivialen und durch mannigfaltigen Ausdruck charakterisirt sehr wirkungsvoll gruppirt sind, die beiden Obmänner treten in Halbschatten vom Himmel los. Meisterlich ist der Schattenschlag des Seitenlichtes gezeichnet und die reichen an Blumen- oder Schmetterlingsfarben erinnernden Töne mit dem Helldunkel sicher und geschickt ins Gleichgewicht gebracht. Die Gewänder sind gegen Romanino's Gewohnheit verständig angeordnet, die architektonischen Linien fügen sich dem umgebenden Rahmenwerk trefflich ein.

Brescia, wo Romanino bisher ausgibige Thätigkeit gefunden, stand an Wohlhabenheit und Bildung damals nur hinter Mailand zurück, aber eine Kriegskatastrophe, die sich mit dem Sacco di Roma vergleichen lässt, verwandelte die Verhältnisse gänzlich. Im Jahre 1511 für die Venezianer genommen und wieder verloren unterlag es bald darauf nach dem Sturm der Plünderung durch die Franzosen. Ferramola und wohl noch andere Künstler blieben in der Stadt und suchten die Gnade des Siegers, Romanino aber und vermuthlich auch Moretto begaben sich bei Zeiten in Sicherheit. Er ging nach Padua, das zwar von den Kriegsläuften nicht ganz verschont wurde, aber doch nicht in so entsetzlicher Weise heimgesucht worden ist wie seine ehemalige Heimath. Die Stadt, deren Künstlerschaft einige Jahrzehnte zuvor bestimmenden Einfluss auf den ganzen italienischen Norden ausgeübt hatte, stand wenigstens als Auftraggeberin noch immer mit bedeutenden Malern Lombardo-Veneziens in Verbindung, vor allen mit Tizian, der eben damals seine vielgerühmten Wandgemälde in der Scuola del Santo vollendete. Der Ruf dieser und anderer Werke des venezianischen Meisters wird Romanino angezogen haben; er hoffte Beschäftigung für seine geübte Hand zu finden und wurde in der That alsbald bei den Benedictinern von S. Giustina heimisch, deren Klosterkirche, vom Brescianer Don Girolamo begonnen, damals im Ausbau begriffen war.[14] Die Mönche hatten ein schönes

[14] Die Klosterkirche S. Giustina war 1502 niedergelegt und nach dem Plane des Padre Don Girolamo wieder aufgebaut worden. Der Krieg der Ligue von Cambrai unterbrach die Arbeit, die i. J. 1516 unter Andrea Briosco von neuem

Rahmenwerk zu einem auf dem Hochaltar aufzustellenden Madonnenbilde vorgerichtet und hofften dasselbe bald zu Stande zu bringen; ihr Refektorium beabsichtigten sie mit einer Darstellung des letzten Abendmahls zu schmücken und gedachten die Orgel durch ein Gehäus mit Leinwandbildern zu bekleiden, aber es fehlte ihnen noch der Maler für diese Aufgaben. Da bot Romanino, der als Gast im Kloster verweilte und auch wohl Freunde unter den Insassen hatte, seine Dienste an, die bereitwillig angenommen wurden. Die Bedingungen, unter denen er die Arbeit übernahm, sind uns aus der Vertragsurkunde vom 30. April 1513 noch bekannt.[15] Das Bild sollte, in der allgemeinen Anordnung dem Altarstück für S. Francesco ähnlich, die thronende Jungfrau innerhalb eines Thorwegs sichtbar, von vier Heiligen verehrt darstellen, überhöht von einem ovalen Aufsatz mit dem „Cristo passo“ nebst Zwickel-Medaillons mit den Evangelisten Matthäus und Lukas; in den Sockel waren fünf Rundbilder einzufügen. Unter Romanino's Händen jedoch gestaltete sich die in der Gall. zu Padua erhaltene Haupttafel, deren Architektur mit den Linien des Rahmens in perspektivische Uebereinstimmung gebracht war, etwas reicher:

Innerhalb des Thorbogens, der mit Goldverkleidung und Cassettendecke geschmückt ist, sitzt Maria auf hohem mit Scheinreliefs gezierten Marmor-Thron, das Kind auf dem Knie, welches sich nach links herabneigt; auf den Lehnen neben ihr stehen zwei Engelknaben in graziöser tanzartiger Bewegung die Krone über ihrem Haupte haltend; in der Altarwand sind zwei Heiligenbüsten und die drei unschuldigen Kinder angebracht, deren Ueberreste angeblich durch den heil. Julian aus Palästina herübergebracht und im Reliquiarium von S. Justina aufbewahrt waren; unterhalb stehen links Benedikt, ein bärtiger Mann, baarhaupt im Goldornat mit dem Bischofsstab in der Hand und der Mitra zu Füssen, und Justina mit Märtyrerpalme und Buch in Händen und dem Dolch in der Brust, rechts die heil. Monika in schwarzem Gewand mit offenem Buch und einer Lilie in Händen, eine Taube auf der Schulter und zwei andere zu Füssen, Padua, Stadtgall.

---

ernstlich aufgenommen wurde. s. Brandolese, Pitt. di Padova 86.

[15] Der Vertrag in den Papieren von S. Giustina, jetzt im Archivio munizipale in Padua, ist sehr ausführlich und folgendermaassen eingeleitet: „Adì 30 april in Padua. Havendo deliberato li padri del Monasterio di S. Justina de Padua de far la palla del altar grande de la sua chiesia et retrovandosi M° hieronymo da bressa depentor qui nel monasterio predicto se ha offerto etc. . . “

welche aus einer auf dem getäfelten Flur stehenden Schüssel trinken, hinter ihr Prosdocimus als Bischof, die Vase in der rechten Hand; zwischen den Heiligenpaaren sitzt auf der unteren Thronstufe ein Engel in weiss und rothem Gewande das Tamburin schlagend; am Fuss-Schemel Maria's die Inschrift

„HIERONYMI RVMANI DE BRIXIA OPVS.“[16]

Das Ganze, mit ausserordentlichem Fleiss behandelt, offenbart grösseren und breiteren Wurf als frühere Bilder des Meisters, die Figuren sind zumeist ansprechend und adelvoll: Benedikt eine höchst würdige Erscheinung, Justina anmuthig und weiblich, Monika ernst und nachdenklich. Der Gegensatz der kräftigen Gesundheit bei Maria und der kleinen Bildung des Knaben ist eine von Palma und Pordenone angenommene Eigenthümlichkeit und kehrt wieder in der abweichenden Behandlung der derben Gestalt des musicirenden Engels und der schwungvollen zarten Figuren, welche die Hauptgruppe krönen. Wirkungsvoller Lichterguss und reichliche Anwendung dunkler Massen, geschmackvolle Schattenausladung, rothgoldiger Fleischton von ungebrochener glühender Substanz und leuchtende Gewandfarben erhöhen den Reiz des prächtig bunten Bildes. Romanino scheint selbst so sehr mit sich zufrieden gewesen zu sein, dass er die anderen Theile seiner von den Benediktinern erhaltenen Aufgabe um so leichter genommen
Padua, Gall. hat. Das auf Leinwand gemalte letzte Abendmahl, welches die Apostel in wirren Gruppen und gezwungenen Bewegungen um den Tisch versammelt zeigt, verräth den grössten Mangel an Geschmack und Sorgfalt. Die an sich unfeinen Gestalten und Köpfe, an denen Romanino's Neigung zu stark vortretender und weit abstehender Backenknochen und wulstiger Fleischbildung unangenehm auffällt, sind schlecht gezeichnet, die Bewegung der Gewänder mit oberflächlichen Zickzacklichtern angedeutet, sodass man die Hast der Arbeit wahrnimmt, aber die Pinselführung und die breite Schattengebung lassen gleichwohl grosse Fähigkeit und Kraft erkennen.[17] Wenn man in dem Altarbilde für S. Giustina

[16] Padua, Stadtgall. Holz, Fig. über Lebensgr., durch Abreibung beeinträchtigt, an einzelnen Stellen an Fleisch und Gewändern sieht man neue Farbe; die Zierrathe der Architektur und der Kleider sind hier und da mit Gold aufgehöht. Vgl. auch Brandolese, Pitt. di Pad. 91.

[17] Padua, Stadtgall., aus S. Justina, Leinw., Fig. lebensgross, der Tisch steht

die Anstrengungen des jungen Meisters erkennt, sich bei seinen neuen Gönnern Achtung zu verschaffen, so scheint das Refektorienbild mit der Dreistigkeit gemalt, die das Bewusstsein errungenen Erfolges verleiht, und hiernach zu schliessen mögen die Bilder am Orgelschrein, die nicht auf uns gekommen sind, eher noch roher gewesen sein. Auch den eben beschriebenen Gemälden gereicht die zu ihrer Erhaltung freilich nothwendige Versetzung aus ihrem ursprünglichen Standort in die öffentliche Sammlung keineswegs zu ästhetischem Vortheil, denn der Wegfall des kräftigen und reichen Rahmenbaues schädigt ihren Eindruck offenbar.

Wir haben noch eine Reihe von Bildern in Padua zu mustern, die mit Romanino's Namen belegt werden und, wenn nicht eigenhändige Werke desselben, dann doch unter seinem Einflusse entstanden sind. Die Stadt-Gallerie enthält eine thronende Jungfrau Padua, Gall. mit dem aufrecht stehenden Kinde, zur Seite Benedikt und Justina, auf der Thronstufe ein Engel, der sitzend aus einem Noten-Buche singt; der rothe Vorhang rechts fällt in scharfen Brüchen über den halbrunden Untersatz des Thrones, links blickt man auf Landschaft hinaus, über welcher warme Wolken hinziehen. Das Gepräge der Figuren ist im Allgemeinen schlank und regelmässig, doch sind hier und da Geschmacklosigkeiten und Misverständniss der Zeichnung bemerklich; Maria's Geberde, mehr angedeutet als verdeutlicht, wird theilweis durch das Gewand verhüllt, dem es an Rundung und an Fühlung des lebendigen Kernes fehlt, der Knabe ist in der Bildung mislungen. An der im Ganzen prächtigen und klaren Farbenwirkung fällt der kalt braune Fleischton und die grelle Färbung der Gewänder auf, und die Behandlung erinnert sehr an den sparsamen Auftrag der frühen Periode Moretto's. Das Bild, für S. Giustina bestellt, trägt Romanino's Namensauf-

---

vor einer runden Alkovennische, in welcher eine Lampe hängt, auf dem gewürfelten Fussboden ein Hund und eine Katze. Ueber den Gesichtstypus bemerken wir noch, dass die Augen tiefliegend und schwarz, die Nasen kurz und stumpf, die Lippen geschwollen und die Münder klein gehalten sind; Hände und Füsse sind knöchern und ausgearbeitet, mit stark vortretenden Knöcheln und grossen Nägeln.

schrift mit der Jahrzahl 1521, doch ist die Signatur nicht gleichzeitig mit der Malerei.[18]

In Casa Poldi in Mailand finden wir ein kleineres aber noch ansprechenderes Bild dieser Gattung:

Mailand. Sml. Poldi. Maria thronend mit dem Kinde, über welchem zwei fliegende Engel die Krone halten, während ein dritter am Throne sitzend schreibt; der Knabe wendet sich segnend zu dem knieenden Stifter, den ein Dominikaner-Bischof empfiehlt, den Hintergrund bildet sonnige Landschaft mit Hügeln und Felsen, Flüssen und Häusern, belebt durch Menschen und Thiere, im mittlen Hintergrunde l. Hieronymus vor dem Kreuze, r. ein anderer nackter Heiliger, im Rasen des Vordergrundes zwei Kaninchen, ein Reh und ein Hund.[19]

In der Behandlung und theilweis auch in der Formgebung (z. B. bei der Figur des Seraphs am Throne) stimmt dieses Bildchen mit jenem Altarstück durchaus überein, aber als Maler wird Moretto angesehen. Es ist allerdings zu vermuthen, dass Romanino, als er seinen Entschluss, nach Padua überzusiedeln, ausführte, den über 10 Jahre jüngeren Moretto als Gesellen mit sich genommen und dass dieser das eine und andere Bild unter seiner Leitung ausgeführt hat. Hierüber haben wir jedoch keine bündigen Beweise, und die Spielart von Romanino's Stil, welche auf Mitarbeiterschaft Moretto's deutet, erscheint in denjenigen Fresken in S. Giustina in Padua wieder, welche der Ueberlieferung nach dem „Girolamo Padovano“ angehören:

Padua, S. Giustina. Ueber dem Eingange zum alten Spielplatz der Novizen befindet sich ein verblichenes Fresko mit dem Hüftbilde des Schmerzensmannes, und an einer der Wände des Raumes selbst innerhalb einer Nische, deren Ränder, Seitentheile und Leibung mit Heiligen und Prophetenfiguren geschmückt sind, eine Kreuzabnahme: auf zwei an das Kreuz angelegten Leitern stehend heben Joseph und Nikodemus den Leichnam herab; Maria liegt ohnmächtig in den Armen der Frauen, Magdalena umklammert den Kreuzstamm und Johannes schaut händeringend empor; oberhalb erscheint Gottvater in einer Engelglorie. Der Rahmen, welcher das Wandbild umschliesst, enthält zwei in

[18] Padua, Gall. Leinw., oben rund, Fig. lebensgr., aus S. Giustina (s. Brandolese a. a. O. 184), die Inschrift, an der Säulenbasis links lautet:
„ROMANIN 1521.“

[19] Mailand, Samml. Poldi, Leinwand, kl. Fig.

Nischen stehende Figuren, rechts eine Heilige mit Krone und Palme in der Hand (sehr ähnlich derjenigen auf dem mit Romanin und 1521 bezeichneten Bilde aus S. Giustina in der Pad. Gall.), links ein sehr beschädigter männlicher Heiliger; über diesem in Rundrahmung Propheten (Habakuk, Ezechiel, Maleachi u. a.), in der Nischendecke die Heil. Scholastika, Placidus, Benedikt, Prosdocimus, Felicitas und Maurus in Rundbildern, und in den Ecken des Rechtecks, welches das Ganze umschliesst, die 4 Evangelistenzeichen.[20]

Formengepräge, Gesichtstypen und Geberdenausdruck sowie der warmgestimmte Fleischton und die tiefen Gewandtöne entsprechen durchaus der Weise Romanino's, während einige Engelfiguren in der Glorie über der Kreuzabnahme eine fremde Hand vermuthen lassen. Der Kunstcharakter der ganzen Dekoration, welcher es überall an Sorgfalt der Zeichnung und an Wohlgefälligkeit der Gewandbehandlung fehlt — zwei Mängel, die bei Romanino nicht selten sind — ist brescianisch, die Ausführung roh, ungleich und unvollkommen. Von ebenso geringem künstlerischen Werthe sind die Ueberbleibsel von Tempera-Wandbildern in S. Maria in Vanzo in Padua: Gottvater mit den Evangeliensymbolen an der Decke und 6 Halbfiguren von Propheten in den Lünetten der Apsis sowie die Krönung Maria's mit zahlreichen Heiligen in der Nische.[21] Auch sie haben zwar brescianischen Charakter, aber derselbe kann recht wohl von Romanino auf

Padua, S. M. in Vanzo

[20] Padua, S. Giustina, Sotto portico della recreazione de' novizi, jetzt Todtenkapelle des Hospitals: das Ecce homo unter Lebensgr., theils verlöscht, theils aufgefrischt, z. B. Fleisch und Hüftschurz; der jetzt sichtbare rothe Grund ist vermuthlich nur die Untermalung des ehemals blauen. Die Kapelle selbst enthielt früher Fresken, welche dem Domenico Campagnola zugeschrieben waren, jetzt aber verlöscht sind. Die Kreuzabnahme wird dem Girolamo Padovano zugetheilt (s. Brandolese a. a. O. 98 und Gian Ant. Moschini, Guida per la Città di Pad. 1817 S. 133). Der untere Theil ist entfärbt.

[21] Padua, S. M. in Vanzo, Chor und Apsis. Diese Fresken werden dem Bartolommeo Montagna zugeschrieben (s. Brandolese 73 und Moschini 145). Die beiden Hauptfig. des Krönungsbildes sind bis auf die Untermalung abgescheuert und das Blau auf den übrigen Stücken grösstentheils abgekratzt. Von den Heiligenfiguren erwähnen wir: links vom Throne Hieronymus, Eugenius u. Petrus, rechts Lorenzo Giustiniani und Ludwig. Die Decke ist übertüncht; sichtbar sind nur noch Christus mit dreieckigem Nimbus im Mittelpunkte und die 4 Evangelienzeichen; unter den Halbfiguren von Propheten in den Lünetten zu Seiten des Chores erkennt man: David, Maleachi und Daniel, sämmtlich sehr beschädigt. Die Ausführung ist plump. — Dem Stile dieser Fresken wie denen der Todtenkapelle von S. Giustina, entspricht ein Leinwandbild der Stadtgall. zu Padua (Kreuzabnahme), dem Domenico Campagnola zugeschrieben, ein unerfreuliches und überdies durch Ausbesserung entstelltes Werk.

heimische Maler Padua's übergegangen sein, wie ja die Neigung damals sehr auf Nachahmung und gewöhnlich sogar recht oberflächliche Nachahmung der technischen Eigenheiten bedeutenderer Meister gerichtet war. Eine Manier aber, die sich so leicht ablernen liess wie die Romanino's, forderte geringere Talente geradezu heraus.

Unter den paduanischen Künstlern dieser Zeit und zwar unter denen, welche während Romanino's Anwesenheit dort arbeiteten, tritt Girolamo Sordo, gewöhnlicher Girolamo Padovano oder „del Santo" genannt, hervor. Er war 1518 in der Kirche des Heil. Antonius an einem unvollendet gebliebenen Altarbilde in der Capp. S. Sebastiano thätig und wurde von Alwise Cornaro i. J. 1524 zur Ausschmückung der Stirnwand seines von Falconetto erbauten Schlosses ausersehen. Um dieselbe Zeit soll er einen Freskencyklus in der Franciskus-Kapelle in Padua ausgeführt haben und arbeitete fünf Jahre hindurch (1541—46) an einer langen Bilderfolge von Darstellungen zur Legende des heil. Benedikt im Kreuzgang zu S. Giustina, welche zum Theil von Parentino ausgeführt worden sind. Nachdem er zum ersten Gastaldo der paduanischen Malergilde ernannt worden (1546), hatte er ununterbrochen im Santo zu thun, woher er seinen Beinamen erhielt; er wohnte um 1546 nachweislich in der Nähe der Kirche und starb in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, nachdem er eine Zeit lang infolge von Erblindung zur Unthätigkeit verurtheilt gewesen war.[22] Leider ist ein grosser Theil der Malereien dieses fruchtbaren Künstlers zerstört und das Uebriggebliebene durch sogenannte Nachbesserungen verdorben. Die Fresken am Pal. Cornaro und die Mehrzahl derjenigen im Santo sind verschwunden, und von

---

[22] vgl. Napol. Pietrucci, Biografia degli artisti Padovani, Pad. 1858 S. 76, Anon. des Morelli S. 11 und 12, Gonzati, Basilica di S. Antonio I, S. XLI, 57 und 295; Brandolese a. a. O. 100. 246. 281; della Valle, Pitt. del Chiostro di S. Giustina, Lettera al principe Ghigi S. 8. Die Satzungen der Gilde oder „Fraglia" von Padua sind handschriftlich in der Stadtbibliothek daselbst erhalten. Girolamo del Santo, der unterm 17. Juni 1546 als „primo gastaldo" verzeichnet steht, ist ohne Zweifel identisch mit „Hieronimus Surdus de contracta S. Antonii confessoris", Moschini, Vicende etc. S. 83 (welcher den Namen Sordo in Sardi umschreibt) und S. 61, wo eine Urkunde vom September 1530 angezogen wird, in welcher „Mag. Hieronimo pictore q. Ser Andrea de Surdis habitator in burgo Campionis" als Zeuge aufgeführt wird.

den Bildern im Kreuzgang zu S. Giustina haben sich nur Bruchstücke erhalten. Sichtbar ist noch Etwas von einer Kreuzigung mit Heiligen und ein Baum mit Prophetengeneration in einem Leinwandbilde in S. Antonio sowie die meist dem Leben Maria's entnommenen Fresken in S. Francesco: Padua, S. Giustina.

Hier sind links und rechts beim Eintritt in die Kapelle in doppelten Bildreihen dargestellt: Geburt Christi, Darbringung im Tempel, Verkündigung; an der Stirnwand des Altars Gottvater mit allegorischen Figuren des Glaubens und der Liebe, ober- und unterhalb Prophetenbüsten. Die Abtheilungen der Decke des Querschiffes vor der Kapelle enthalten die Evangelisten und die Bogenleisten 60 bis 70 Büsten von Propheten und Sibyllen. Padua, S. Francesco

Der Stilcharakter dieser durchweg sehr verunstalteten Bilder ähnelt den Fresken im ehemaligen Spielplatz der Novizen in S. Giustina, besonders gilt dies von einigen der Darstellungen zum Leben der Jungfrau, von der Gottvaterfigur und etlichen Rundbildern mit Propheten. Wir finden hier sowohl die Breite der Behandlung, wie sie Romanino und Moretto zu Zeiten dem Pordenone abgelauscht hatten, in zweiter Hand wieder wie auch die gezierte Anmuth, die häufig bei Moretto unvortheilhaft wirkt, dessen Geberdensprache und Bewegungsmotive an den Evangelistenfiguren der Decke ebenfalls bemerklich sind, während in den Sibyllen und Propheten der Bogenleisten Eigenthümlichkeiten des einen und anderen der brescianischen Meister abwechselnd hervortreten.[23] Dieselben Bemerkungen wiederholen sich im höchsten Grade bei der Kreuzigung und dem Propheten-Stammbaum in Padua. S. Antonio.

[23] Padua, S. Francesco, 2. Kapelle rechts beim Eintritt durchs Portal. Der Anon. des Mor. S. 12 sagt von diesem Freskenschmuck: „fu de mano de Geronimo Padoano che ora vive e ha dipinto ancora la facciata della Casa de M. Alvise Cornaro"; andere Gewährsmänner (vgl. die Citate bei Moschini, Guida di Pad. 107 und Rossetti, Forastiero illuminato 162) schreiben die Malereien einem Franceschetto da Porcigia, dem Domenico Campagnola und dem Dosso Dossi zu. Sie sind durch Francesco Zanoni übermalt (s. Brandolese 246) und dadurch ihr ursprünglicher Charakter in hohem Grad entstellt. Entschieden in Romanino's pordenoneskem Stil gehalten sind die Marienbilder, Gottvater, die Propheten in den Rundfeldern der 3 Lünetten und die an den darunter befindlichen Schranken; den Mischcharakter zwischen Romanino und Moretto vertreten die allegor. Figuren an der Altarwand, die Evangelisten der Querschiffdecke, welche denen des Moretto in S. Giov. Evang. zu Brescia sehr gleichen, und die Figuren auf den Bogenleisten.

S. Antonio, welche angeblich 1518 bei Girolamo del Santo bestellt waren.[24]

Hiernach ist wohl annehmbar, dass Girolamo Sordo del Santo mit Romanino und Moretto in Padua oder in einer andern Stadt Norditaliens Verbindung gehabt und, nachdem er Geselle bei Ersterem gewesen, sich später auf Grund dieser Jugendeindrücke entwickelt hat. Unter solcher Voraussetzung kann man ihm die Madonna mit Kind in der Stadtgallerie zu Padua, welche die gefälschte Unterschrift Romanino's mit der Jahrzahl 1521 trägt, ferner die Madonna in Casa Poldi und zahlreiche Fresken in paduanischen Klöstern zutheilen. In einigen dieser Werke haben wir es vielleicht nur mit Ausführung von Entwürfen Romanino's zu thun, aber diese Verhältnisse liegen noch so sehr im Dunkel, dass man mit den Hilfsmitteln, die uns z. Z. zu Dienste stehen, nichts Sicheres wird feststellen können. Indess wird unsere Aufmerksamkeit noch von anderer Seite auf die Frage zurückgelenkt. Unterm 2. December 1511 nämlich quittirte Tizian über eine Restzahlung von 4 Golddukaten, die ihm für die Fresken in der Scuola del Santo zustanden, und unterem 8. d. Monats bekannte sich „Maisto Ieronimo" in ähnlichem Wortlaut zum Empfang einer Geldsumme für ein Bild eben desselben Cyklus.[25] Zuname des Malers und Gegenstand des Gemäldes sind leider nicht genannt, man nimmt an, er habe in der Scuola die Darstellung vom Tode des heiligen Antonius gemalt:

Padua. Scuola di S. Ant. Das Todtenbett des Heiligen steht innerhalb eines baufälligen Kreuzganges und ist von einem Bettelbruder und einem Krüppel bewacht; ein Mönch betet über dem Todten, den Ordensbrüder in manigfaltigen Gruppen umstehen; im Mittelgrunde rechts entfernt sich ein alter Mann weinend und zwei nackte Knaben halten eine Rolle mit der Aufschrift „Le morto il santo." In der Ferne sieht man die Stadt Padua mit der Kirche S. Antonio.[26]

---

[24] Padua, S. Antonio, Leinwand auf einem Pfeiler vgl. oben Band V. S. 360. Die Propheten-Rundbilder in den Aesten des Kreuzbalkens ähneln denen am Spielplatz zu S. Giustina sehr. Die aus dem Kreuzgang von S. Giustina übrig gebliebenen Bruchstücke scheinen derselben Hand anzugehören (vgl. oben Band V, S. 355).

[25] s. die Dokumente bei Gonzati, Basilica di S. Ant. I. S. CXLIII und das Facsimile am Ende des Bandes.

[26] Padua, Scuola del Santo. Gonzati a. a. O. I, 289 ist der erste und einzige

Das Bild, gut angeordnet wie es ist, zeigt grosse stilistische Uebereinstimmung mit den eben erwähnten Madonnen in Padua und Mailand. Durchgehende Merkmale sind bei gleichartigem Gepräge der Form und des Umrisses Unfeinheit der Gestalten und nachlässige Zeichnung. Die nackten Knaben, die Landschaft im Hintergrund, Gewandung und Färbung sind wesentlich dieselben. Aber der Maler dieses Wandbildes hat auch noch andere Stücke des Cyklus geliefert und zweifellos das Nachbarbild der „Bedrohung des Ketzers Aleardino.“ Ob wir nun in dieser Darstellung die Hand des Maestro Ieronimo vor uns haben und Ieronimo als Erfinder und Maler der ebenbeschriebenen Fresken und Staffeleigemälde anzusehen ist; ob Romanino oder Sordo? — diese Fragen bleiben vorläufig noch offen, aber einige Thatsachen sind wenigstens festzuhalten, nämlich: Romanino's Anwesenheit in Padua im Monat April 1513 oder noch vorher, sodann sein Verweilen in S. Giustina und die ihm ertheilten Aufträge für zwei noch vorhandene Bilder; ebenso sicher ist seine Abwesenheit von Padua während der Jahre 1515 bis 1517. 1516 wurde Brescia von den Venezianern zurückerobert, im folgenden Jahre finden wir Romanino dort wohnhaft und im Jahre 1521, in welchem das eine Madonnenbild in Padua angeblich gemalt war, ging er einen Vertrag ein, laut dessen er sich verpflichtete, in Gemeinschaft mit Moretto die Cappella del Sacramento in S. Giov. Evangelista in Brescia auszuschmücken.[27] Den Beweis für seinen Aufenthalt in Brescia im Jahre 1517 gibt der Vermerk in der Steuerrolle. Wir erfahren daraus, dass er damals drei und dreissig Jahr alt, ledig war und mit seiner Mutter Madonna Margareta und seinem neunzehnjährigen Gesellen Girolamo zusammen lebte.[28]

Forscher, der bisher die Identität des Girolamo del Santo mit dem „maistro ieronimo“, welcher 1511 im Quittungsbuche der Confraternità di S. Ant. erscheint, vermuthet hat und ihn für den Autor des geschilderten Bildes in der Scuola hält. Dasselbe ist mit sehr körperhafter Farbe gemalt und zeigt rauhe Fläche, das Fleisch ist bräunlich und hart mit kalten Schatten modellirt, der Gesammtton kühl und hell, die Ausführung jedoch nicht so roh wie auf dem Bilde der Ketzerbedrohung.

[27] s. später.

[28] Die Urkunde im Archiv zu Brescia „Polizza d'estimo N. 38 An. 1517, VI°(?) Faustini: Hieronymo de Rumano depentor d'anni 33, Mna Margarita m. me ... 60 etc.“ (s. oben).

Ehe jedoch Romanino wieder nach Brescia übersiedelte, hatte er die Fresken des Altobello Melone im Dom zu Cremona zu würdern gehabt (Oktober 1517)[29] und bei dieser Gelegenheit scheint er sich den Cremonesen als geeigneten Nebenbuhler seines Kunstgenossen empfohlen zu haben. Denn zwischen 1519 und 1520 malte er selbst im Chor des Domes nicht weniger als vier Darstellungen zur Leidensgeschichte. Sie befinden sich zwischen denen Pordenone's und Altobello's und sind theilweis anderen Händen zugeschrieben worden, aber sie gehören zum Wirkungsvollsten, was er je gemacht hat:

Cremona, Dom.

1) Christus vor Pilatus: der Heiland von Wachen umgeben, die halb in Harnisch, in Puffhosen und Federhüten gekleidet sind, Pilatus mit einer grotesken konischen Mütze aus rother Wolle auf dem Kopf auf einem durch drei Stufen erhöhten Throne stehend; auf einem Flur links, welcher tiefer liegt als der Standort der Hauptfigur, befinden sich Zuschauer, Einer davon in nachdenklicher Stellung mit sehr schöner würdevoller Geberde; durch eine Wandöffnung sieht man draussen einen Mann und ein Weib in einem Parke; rechtwinklig daneben ein nach der Stadt führender Thorweg, welcher mit zwei liegenden Statuen geschmückt ist. 2) die Geisselung: Christus ist an die Säule einer als Unterstock eines Hauses dienenden Colonnade gebunden, rechts unter und vor dem Säulengang Soldaten und ein Henkersknecht, der sich zum Geisseln anschickt, links ein andrer, welcher zuschlägt und ein dritter, der sich bückt, um ein Bündel Ruthen zuzuschnüren; ferner Zuschauer und der Befehlshaber der Wache sitzend, die eine Hand am Schwertgriff, die andere auf den Schenkel gelegt. 3) die Dornenkrönung: Christus sitzt festgebunden in der Mitte des Vordergrundes in einem Hofe, welcher von einer Säulenhalle im Renaissance-Stil umschlossen ist, umgeben von allerlei Volk und von den Henkern verhöhnt. 4) Christus dem Volke vorgeführt: Von zwei Soldaten gehalten steht der Heiland mit dem Rohrstab in der Hand vor der Thür eines Altans, zu welchem Stufen hinanführen; unten zu beiden Seiten Gruppen von Zuschauern und auf der Treppe ein Knabe, der mit seinem Hunde spielt. Unter den Füssen Christi die Inschrift: „HYER. ROMAN. BRIX.“[30]

---

[29] Die Abschätzung der Bilder des Altobello (Flucht nach Aegypten und Kindermord) geschah unterm 1. Okt. 1517; Zahlungen für Fresken im Hauptschiff an Romanino sind i. J. 1519 und unterm 26. Aug. 1520 erwähnt, und am 25. Sept. desselben Jahres wurde der Gesammtpreis, der 625 Lire betrug, ausgeglichen, vgl. Gius. Grasselli, Abecedario biografico dei pittori Cremonesi etc. Mailand 1827 S. 4 und 170.

[30] Cremona, Dom. Die Fresken Romanino's, an der rechten Wand des Schiffes, tragen keine Jahrzahlen und zwei derselben sind dem Cristoforo Moretti zugeschrieben worden, was sich je-

Durchaus befähigt, es mit Boccaccino, Bembo oder Melone aufzunehmen, erreicht Romanin zwar weder die Kühnheit noch die Handfertigkeit Pordenone's, allein seine Kunstweise hat einen eigenthümlichen Werth in der Mittelstellung, die er zwischen den Friaulern und Cremonesen einnahm. In seinen Compositionen hielt er sich an den modernen, aufs Monumentale gerichteten Stil, gruppirte seine Figuren weiträumig und kleidete sie in die bauschige Tracht der Zeit in der Weise wie es Giorgione begonnen hatte. In der Darstellung von Seelenzuständen leistet er nicht selten sehr Gutes (so z. B. in dem Verhör Christi vor Pilatus und in der Dornenkrönung), aber seine Erfindungen und seine Geberdensprache streift zu oft ans Triviale. Mit Gestalten voll feierlicher Würde des Ausdrucks bringt er andere zusammen, bei denen schon der herkulische Körperbau und die Derbheit der Erscheinung die feineren Regungen ausschliesst, und er hat dabei das Misgeschick oder den Ungeschmack, den plumpsten Realismus und die vulgärsten Formen gerade da anzubringen, wo nach Beschaffenheit des Gegenstandes Adel und Maass am meisten nöthig wären. Die Behandlung der Gewänder wird zwar insofern geschmeidiger, als der bruchige Fall scheinbar gesteifter Stoffe dem rundlichen Fluss des Doppeltuches Platz macht, aber in der Färbung bleibt Grellheit und Gleichmässigkeit vorherrschend und die dunklen Striche, womit er seinen an sich düsteren Fleischton und seine harten Gewandtöne abschattirt, schneiden hart in die Fläche ein. Bei alledem ist die Gesammtwirkung doch energisch.

Seit seiner Rückkehr nach Brescia tritt dem Romanino nun Moretto als Genosse zur Seite und er theilt sich mit ihm freund-

---

doch als Irrthum erweist, denn sie stimmen mit den beiden anderen, welche dem Romanino nachweislich angehören, durchaus überein. Auf dem erstgenannten Bilde (von welchem Rosini im Atlas zur Stor. di pitt. eine Abbildung gibt) ist das Fleisch etwas braun und schwer, die Töne im Ganzen ziemlich hart und ohne Mannigfaltigkeit, auch ist hier und da Nachbesserung bemerklich; auf dem 2. Bilde hat die Farbe zwar auch durch Alter und Uebermalung gelitten, ist aber an sich kräftig und reich, auch fehlt es nicht an tüchtigem Helldunkel, aber viele der Figuren sind ungebührlich gemein, herkulisch und vierschrötig, und der Kopf Christi hat wild drohenden Ausdruck; das 3. Bild zeigt am meisten Luftwirkung und der im Schatten liegende Hintergrund ist ganz besonders gelungen; das 4. ist am schlechtesten erhalten und am meisten übermalt; die Gestalt Christi ist unbedeutend und unangenehm realistisch behandelt, auch fehlt dem Bilde die Atmosphäre. Vgl. darüber Zaist, Notizie istoriche I, 24. 25.

schaftlich in die sich darbietenden Aufgaben. Es ist nicht leicht, aus der Masse seiner Bilder diejenigen mit Bestimmtheit auszusondern, welche dieser Zeit angehören; aber die augenfällige Uebereinstimmung, welche zwischen dem grossen Bilde der Verlobung Maria's in S. Giov. Evangelista und den cremonesischen Fresken herrscht, berechtigt uns, dasselbe hierher zu verlegen. Es hat zwar sehr gelitten, ist aber ausserordentlich frei behandelt, und überdies deutet eine gewisse Breite und Fülle der Figurenbildung im Verein mit dem typischen Bau der Composition auf Reifheit des Meisters und Beherrschung der Mittel.[31] Im J. 1521 verband er sich, wie erwähnt, vertragsmässig mit Moretto, um in der Corpus-Domini-Kapelle derselben Kirche seinestheils die Spendung der Hostie durch Bischof Apollonius, zwei Evangelisten und Propheten in Fresko und ausserdem zwei Leinwandbilder — Erweckung des Lazarus und Magdalena bei Christus im Hause des Pharisäers — auszuführen. Auch diese sind durch Alter und Nachhilfen stark mitgenommen, aber die schwere Formgebung und die plumpe Zeichnung der Figuren sowie der nachlässige Faltenwurf beweisen, dass Romanino den Grad von Sorgfalt, deren er sonst wohl fähig war, hier nicht angewendet hatte, wenn immerhin der Eindruck einer leichten Hand und bewusster Geschicklichkeit nicht fehlt.[32]

Brescia, S. Giov. Evangelista.

Brescia, S. Giov. Evangelista.

---

[31] Brescia, S. Giov. Evang., Maria in prächtigem Mantel mit einem Kranz im Haar empfindungsvoll vorgeneigt, der Priester sie anblickend, legt die Hände des Paars zusammen, Joseph treuherzig mit dem blätterreichen Stabe in der Hand, im Hintergrunde zu beiden Seiten Freier, welche ihre Stäbe zerbrechen; oberhalb ein schwebender Engel mit einem Wappenschild, zu Josephs Füssen ein Hündchen, Leinw., Fig. lebensgr.; das Bild ist durch Schmutz und Uebermalung arg entstellt; Abbild. bei A. Sala, Quadri scelti di Brescia.

[32] Brescia, S. Giov. Evang., Capp. del Sacramento oder Corpus Domini. Die Vertragsurkunden über diese Malereien, welche wir der Güte des Don Stefano Fenaroli, Mitgliedes der Fabbricieria von S. Giovanni verdanken, lautet: „1521, 21 Martii. In Jesu Christi nomine anno a nat. ejusdem millesimo quingent. vig. primo ind. nona die vigesima prima mensis Martii in Sacrestia posita apud Ecc. S. Ioannis . . . Brixie . . . . presentibus D. Fratre Faustino de Brixia etc. Ibi Rds. Dñs Pater prior monasterii S. Ioannis D. Ioannes T . . . de Ocanonibus etc. etc. dederunt . . . capellam et quadros . . . partim a mane et partim a sera altaris ipsius capelle ad pingendum Magistris Magro Hieronimo de Rumanis sive de Romani et Magistro Alexandro de Bonvisinis pictoribus civibus et habitatoribus Brixie ibi presentibus etc. etc." „Cum infrascriptis pactis etc.. videlicet quod predicti pictores . . obligati sunt ipsam capellam et quadros quolibet pro dimidia et de quadro in quadrum . . depingere etc. in termino annorum trium . . ad complendum dictum totum opus." — Die Leinwandbilder sind sehr schadhaft; über ihnen innerhalb

Noch in mehreren anderen Kirchen und öffentlichen Gebäuden Brescia's hat Romanino sich als Freskante bethätigt: in S. Domenico malte er Darstellungen zur Legende des Dominicus,[33] im Stadthause verschiedene Gegenstände, wovon Einiges noch in der Gall. Tosi erhalten ist[34], in S. Salvatore mehrere jetzt freilich nur noch in verblassten Ueberbleibseln erkennbare Bilder.[35] Die letzten Stücke dieser Art sind die aus der Dorfkirche zu Rodengo in die brescianer Gallerie übertragene „Erscheinung Christi in Emaus" und „Magdalena vor Christus im Hause des Simon", deren freie und breite Figurenbehandlung und warme Fleischfärbung bei überlebensgrossem Maasstab trotz mancher ausdrucksloser Köpfe und trivialer Geberden auf ursprünglich recht vortheilhafte Wirkung schliessen lässt.[36]

Brescia, Gall. Tosi. S. Salvatore.

---

einer Lünette ist das Fresko der Eucharistie und zu den Seiten zwei Evangelisten, am Bogen die Halbfiguren der Propheten angebracht (ebenfalls verblichen und schadhaft); vieles in denselben erinnert an den hastigen Vortrag des Bildes vom letzten Abendmahl in Padua. In der Zeit zwischen dem Abschluss und der Erfüllung jenes Vortrags malte Romanino eine Darstellung im Tempel mit der Inschrift „Hieronimo Brix 1522"; das Bild, ehemals in der Sammlung Avveroldi, gegenwärtig im Besitz des Sign. Antonio Bruccello zu Brescia, welches die Verf. nicht gesehen haben, ist erwähnt bei Odorici, Guida S. 174.

[33] Brescia, S. Domenico. — Ridolfi, Marav. I, 351 erwähnt die Fresken in den Kreuzgängen dieses Klosters, welche Theil eines Bildercyklus waren, an dem einer der Bembo Antheil gehabt hat (s. O. Rossi, Elogi 191); ausserdem malte Romanino eine Krönung Maria's und Scenen aus dem Leben des Dominikus am Orgelgehäuse (Ridolfi a. a. O.).

[34] Brescia, Stadthaus: unter anderem zwei Engelchöre zu den Seiten des nördlichen Fensters (Chizzola 14 und Odorici, Guida 121). Die Stücke, welche in die Gall. Tosi gekommen sind, enthalten zwei Heilige mit Kreuzen auf Wolken knieend, lebensgr., darunter andere Figuren. Im sogen. „Salotto del Capitano" hatte R. Darstellungen zur Mythe des Herkules gemalt (Ridolfi I, 352).

[35] In der Krypta ist von Romanino noch die kopflose Figur des heil. Hippomenes sichtbar und in einer Kapelle Ueberbleibsel von Darstellungen zur Legende des heil. Obicius; an der einen Wand Christus in Herrlichkeit, darunter Obicius im Ritterkleid mit Waffenstücken zu Füssen, ein knieender Jüngling und Reste anderer Gestalten, im Hintergrund Himmel und Landschaft; an der Wand rechts vom Eingang: Maria mit Kind in Herrlichkeit, darunter eine Dame mit einem Kind knieend von einem Heiligen (Obicius?) empfohlen und ein ebenfalls knieendes Mädchen mit betenden Händen; oberhalb eines Fensters zur Linken: ein schwebender Heiliger und ein Engel mit einem Nagel, und in der Fensterleibung eine Wiederholung des erwähnten Ritters, mehrere Nonnen und eine männliche Figur. Dies sind Bruchstücke und schadhafte Fresken, welche die hervorstechenden Mängel Romanino's an sich tragen, aber ursprünglich in der breiten Vortragsweise seiner guten Zeit behandelt gewesen sind. An der Aussenwand der Kapelle befindet sich die Gestalt eines Heiligen mit Schwert auf einem Postamente von drei Engeln getragen, in einer Lünette derselbe Heilige nochmals zu Pferd und Spuren anderer Gestalten; an dem gemalten Karniess Reste einer Inschrift mit dem Namen „OBICII."

[36] Brescia, Gall. Tosi: Bruchstücke;

Romanino's reifer Stil findet sich sodann verschiedentlich in Staffeleibildern brescianischer und auswärtiger Gallerien vertreten: Brescia, Sml. Erizzo. die Sammlung Erizzo-Maffei besitzt ein Altarstück der Madonna mit Kind auf breitem Postament: der Knabe wendet sich mit elastischer Bewegung, um den Stifter zu segnen, welcher vom heil. Franz empfohlen wird, während Antonius von Padua andächtig zur Seite steht, eine Composition, die sowohl durch anmuthige Empfindsamkeit wie durch Zartheit des Figurenbaues bemerkenswerth ist.[37] Im Museum zu Berlin haben wir sodann Berlin, Museum. das ehemals in S. Faustino maggiore in Brescia von Palma (dem Jüngeren) um seiner venezianischen Eigenschaften willen besonders geschätzte grosse Bild der Trauer um den todten Christus, der ungewöhnlich edel gebildet am Boden liegt, von Maria, den heil. Frauen, Johannes und mehreren Aposteln leidenschaftlich beweint; ausserordentlich saftig gefärbt und mit schwungvoller Flüchtigkeit vorgetragen. Wenn auch der Schmerzensausdruck keineswegs veredelt erscheint, gehört es doch zu den Werken Romanino's, in denen er seine Naturauffassung am unbefangensten kund gibt.[38] — Eine bei aller Symmetrie höchst wirkungsvolle und trotz ihrer breiten Behandlung durch leuchtenden Schmelz der Modellirung anziehende Composition, in welcher die Charakteristik der Figuren und die Andacht der Handlung gleich wahr zum Ausdruck kommen, ist die Communion des heil. Apollonius in S. Maria Calchera in Brescia:

---

die Färbung roth und erhitzt, die Schatten schmal, dunkel und warm. Es ist von Interesse, die Behandlung in der Nähe zu prüfen: die Schattirung ist leicht hingewischt mit breitem Pinsel, sodass man sieht, wie die Farbe aus den einzelnen Haaren striemenweis ausgeflossen ist. Der Typus Christi ist auf beiden Bildern übereinstimmend, mit langem Haupthaar, der Bart in zwei langen Strähnen ohne Locken getheilt.

[37] Brescia, Sammlung Erizzo-Maffei, Leinwand, Fig. unter Lebensgr. Hinter Maria ein grüner Vorhang, das ganze Bild, dessen Farbe ursprünglich flüssig und goldig gewesen ist, durch Abscheuerung und anderweit beschädigt, Kopf und Hände Maria's durch Uebermalung entstellt.

[38] Berlin, Museum N. 151, Holz, Fig. lebensgr. Christus sitzt am Boden, Maria hat knieend seinen Kopf, Johannes den linken Arm gefasst und wendet sich zu einer der Frauen, welche mit Verzweiflungsgeberde von rechts kommt; gegenüber eine zweite mit betend gefalteten Händen, vor ihr Magdalena am Boden niedergeworfen, um die Füsse zu küssen; hinter Johannes Nikodemus mit den Nägeln und neben ihm ein Mann in Zeitkostüm, weiter zurück zwei Männer. Vgl. Ridolfi I, 352: „crebbe il concetto di quell' opera essendo veduta dal Palma, che la lodò con dire, che il Romanino in quella si fosse appressato allo stilo veneziano."

In gewölbter Kapelle steht auf der Stufe des Altars, über welchem ein Bild der Beweinung Christi angebracht ist, der greise Bischof die Hostie segnend, links knieen zwei Männer, rechts ein Mann und ein Weib in vornehmem Zeitkostüm (Faustino, Giovita, Calocero und Afra), zu den Seiten des Apollonius l. ein älterer Kleriker mit dem Kelch, r. ein jüngerer mit dem Rauchfass, hinter jedem ein Zuschauer. In der Predelle das letzte Abendmahl.[39] Brescia. S. M. Calch.

Als das bedeutendste Bild aus der gleichen Periode Romanino's muss jedoch der ursprünglich mit Aufsätzen versehene im Jahre 1525 für S. Alessandro in Brescia gemalte Flügelaltar mit der „Anbetung des Kindes" in der Londoner Nat.-Gall. anerkannt werden:

Das nackte Kind munter und freundlich auf einer mit weissem Tuch bedeckten Erderhebung liegend wird von Maria knieend angebetet, während Joseph auf seinen Stab gelehnt es andächtig betrachtet; oberhalb ein Engelchor, der bräunlich-gelbe, durch Grasflecken und Strauchwerk belebte Vordergrund mit silbergrauer Ferne verschmelzend, wo auf dem Hügel neben einer Meierei ein Hirt seine Heerde treibt. Auf dem Flügelstück links der heil. Alexander im Harnisch mit offener Fahne, den Blick mit anmuthiger Neigung nach dem Kinde gewendet, und darüber S. Filippo Benizi; rechts Rochus die Brust mit einem Steine kasteiend und darüber der heil. Gaudiosus, Bischof von Brescia.[40] London. Nat.-Gall.

Die feurige Behandlung, der schimmernde Glanz des Fleischtones und die reiche Manigfaltigkeit der Töne lassen die Stillosigkeit der Gewänder und die Schwulst der Engelfiguren kaum auffällig werden. Philippus und sein Nebenmann sind palmeske

[39] Altarbild, Fig. lebensgr. (Abbild. bei Sala, Scelte pitt. di Brescia). Das Bild ist etwas durch Reinigung angegriffen, zeigt hier und da Uebermalungen und droht abzublättern; es scheint später gemalt zu sein als der Flügelaltar mit der Anbetung des Kindes in der Londoner Nat.-Gallerie.

[40] London, Nat.-Gall. N. 297. Holz. Mittelb., h. 8 F. 7, br. 3 F. 9½, obere Seitenflügel je h. 2 F. 5½, br. 2 F. 1½, untere: h. 5 F. 3, br. 2 F. 1½. Die drei Aufsätze, welche Christus zwischen Maria und Johannes enthielten, fehlen. Nach Cozzando, Istoria Bresciana 1694 S. 120 i. J. 1524 gemalt (s. Katal. der Nat.-Gall.). Das Bild wurde durch einen Grafen Avveroldi aus S. Alessandro entfernt und ist i. J. 1857 von den Grafen Angelo und Ettore Avveroldi gekauft. Die Giebel und Flügelbilder beschreibt Ridolfi, Marav. I, 351 (er gibt als die Heiligen der Flügeltheile an: Alessandro, Girolamo, Beato Felice Servita und Gaudenzio von Brescia, auf den Giebeln Christus von Johannes und Magdalena beweint, und auf den Decken die Verkündigungsfiguren und die Anbetung der Könige); auch Averoldo, Scelte pitt. 118.

Typen von ausserordentlich gedrungenem Bau und breiter Gesichtsbildung, aber diesem derben muskulösen Handwerkerschlag gegenüber erscheint die jugendliche Gestalt des Alexander nur umso frischer, Joseph und die Jungfrau umso liebenswürdiger und zarter. Zudem zeigt das Bild, dass Romanino sich bestrebte, die oft sehr conventionelle Wärme seiner früheren Malerei etwas zu mässigen; der ehemals braunrothe Grundton bekommt allmählich lichtere Abklärung. Das erste Werk, an welchem wir diese Vertauschung des Ambra- und Goldschimmers mit perlartigem Silberton wahrnehmen, ist die „Geburt Christi" in S. Giuseppe zu Brescia, ein Bild, welches auch durch eine immerhin bemerkenswerthe Neu-
Brescia, S. Giuseppe. heit des Motives Interesse darbietet: während das am Boden liegende Kind durch die Jungfrau knieend verehrt wird, zeigt Joseph mit energischer Geberde beider Hände den neugeborenen Messias den herbeikommenden Hirten und drei kühn verkürzte Engel in der Luft begrüssen ihn mit Halleluja, das sie aus einem Notenblatt absingen.[41] Die kräftige muskulöse Bildung der himmlischen Sänger erinnert an Lotto, aber mehr noch an Pordenone, ebenso die breite Formgebung des Knaben und die mütterliche Anmuth der bäuerlichen Mariengestalt; aber eigenthümliches Verdienst liegt in der Bildnissmässigkeit der Behandlung. Romanino's malerische Absicht war, das heilige Kind mit silbernem Lichte zu umhüllen; zu diesem Zweck gab er der Mutter einen faltenreichen Mantel von weisslicher Seide, dessen Ränder mit Grau abgetönt sind, breitete ihn als Unterlage für den Knaben am Boden aus und hob die lichte schimmernde Wirkung desselben noch durch die tief und kräftig gestimmten Farben der Umgebung; das Ganze aber ist mit einem Zwielichtschimmer von silbernem Hauch übergossen, wie man es oft auf Bildern Savoldo's findet. Ungewöhnlich vortheilhaft erscheinen auch die technischen Eigenschaften, die breite Pinselführung und meisterliche Modellirung in kräftigem und sattem Farbenkörper. — Denselben kühlen lichten Gesammtton hat die der nämlichen Kirche angehörige Com-

---

[41] Brescia, S. Giuseppe, Leinw., Fig. lebensgr., die Fläche ist an vielen Stellen beschädigt und nachgebessert.

position der Beweinung Christi, welches Maria und die Frauen mit Paulus und Joseph in lebhaftem aber äusserlichem Schmerzensausdruck um den Leichnam versammelt zeigt.[42] In gleichem Geschmack gehalten und von gleichem Werthe ist sodann ein Bild der Sammlung Erizzo-Maffei: die Verlobung der heil. Katharina, welcher eine Matrone, die ritterliche Ursula und Laurentius als Zeugen beigesellt sind; die Figuren von silbergrauer, mit dem warm bräunlichen Vordergrund frei contrastirender, Hügellandschaft abgehoben.[43] Besonderes Geschick offenbart sich hier in der Art und Weise, wie das ungemein strahlende Fleisch aus grünlichem Schatten durch purpurgrauen Mittelton zu scharfrosigem Licht herausgearbeitet und die Harmonie der in den reichsten Farben prangenden Gewänder gestimmt ist. Die anmuthige Schlankheit und liebliche Gesichtsbildung Maria's, deren zarte Empfindung an die Rafaelesken streift und bei Parmigianino wiederkehrt, steigert den Reiz der Gruppe, die abgesehen von dem unbehülflichen Jesusknaben alle Eigenschaften eines Meisterwerkes vereinigt. — Dieser Phase Romanino's darf ferner noch das Rundbild des kreuzschleppenden Christus in der Gall. Tosi[44] und die grosse Himmelfahrt Maria's in S. Alessandro zu Bergamo zugeschrieben werden, welche nicht blos durch Freiheit der Hand,

Brescia, S. Giuseppe.

Brescia. Sml Erizzo-Maffei.

Bergamo, Gall. S. Alessandro

[42] Brescia, S. Giuseppe, Leinw., Fig. lebensgross, im Hintergrunde Golgatha. Die weibliche Figur zur Rechten, welche die r. Hand auf die Schulter Christi legt und mit der linken das Handgelenk fasst, ist unnatürlich und gezwungen. Das Bild hat starke Nachilfen erfahren, wodurch der Ton stumpf geworden ist. Averoldo, Scelte pitt. 39, schreibt das Altarstück dem Moretto zu. — Auf dem 8. Altar befindet sich ein Leinwandbild mit rundem Abschluss darst. Paulus zw. Hieronymus, Joh. d. Täufer, Magdalena und Katharina in lebensgr. Fig., für die Familie Avogadro gemalt (Scelte pitt. 42.) Das von Chizzola a. a. O. 19 erwähnte Leinwandbild auf dem 3. Altar (der heil. Ludwig u. A.) ist verschwunden.

[43] Brescia, Sammlung Erizzo-Maffei. Leinw., Fig. lebensgr. Kath. kniet links in gelbbraunem Kleide, r. eine Alte in warmbraunem Kleid mit weissem Kopftuch, dahinter zwischen beiden Ursula in voller Vorderansicht mit der Fahne, links Laurentius mit Palme und Rost. Die Gliedmaassen sind ungewöhnlich genau gezeichnet. — Das Martyrium Katharina's in derselben Gall. ist Ruine, die drei Tafeln mit Maria, Petrus und Paulus, ehemals in S. Pietro in Oliveto (s. Chizzola 140) gehören nicht dem Romanino, sondern vielleicht dem Calisto da Lodi an; das bei Chizzola 153 aufgeführte Bild „Tod Lucretia's" ist nicht mehr nachzuweisen.

[44] Brescia, Gall. N. 8, Eigenthum des grossen Hospitales, Leinwand, Brustbild lebensgross, mit weissen Aermeln, das Fleisch in warmem silbernen Ton schmelzend modellirt und in flüssig-breiten Zügen vorgetragen, vgl. Odorici, Guida 88 und Chizzola 97.

sondern zugleich durch eine dem Tizian sich nähernde Grösse der Haltung und der Geberde ausgezeichnet sind.[45]

Nicht weit von Bergamo liegt das alte Schloss Malpaga, welches der berühmte Condottiere Bartolommeo Colleoni um die Mitte des 15. Jahrh. erbaut oder wiederhergestellt hatte und wo er auf seinen Lorbeeren ruhend Hof zu halten pflegte und fürstliche Besuche empfing. Die Martinengo-Colleoni von Brescia nun, welche durch Erbgang in den Besitz desselben gekommen waren, bewogen Romanino, zum Gedächtniss ihres berühmten Vorfahren ein Hauptereigniss aus dessen Leben zu malen: seine Belehnung mit dem Oberbefehl gegen die Türken durch Papst Paul III. in Gegenwart der römischen Hierarchie. Das Freskobild ist noch heute an der Wand eines Hofraumes sichtbar, aber durch Wetter und andere Unbill arg entstellt.[46]

Malpaga, Schlosshof.

Romanino's Steuertaxe aus den Jahren 1534 gewährt nach langer Unterbrechung wieder Einblick in sein Privatleben. Sie bezeugt, dass er verheirathet gewesen, einen Sohn Bonaventura besass und dass seine Frau gestorben war; er ist Landeigenthümer, hat Angaben über sein Soll und Haben zu machen und hält ein Pferd „zu seinem eigenen Gebrauch"[47], vermuthlich zu Vergnügen und Geschäft; die Landschaft rundum war anziehend genug und überdies hatte er in verschiedenen benachbarten Dorfkirchen, wo Malereien im Gange waren, nach dem Rechten zu sehen. Er malte, wie wir erfahren, in einem Weiler des Val Camonica einen heil. Christophorus für eine reiche, aber geizige Bauernschaft und um sie zu ärgern, gab er der Figur sehr knappe Kleider. Als die Besteller darob Widerspruch erhoben, antwortete er: „kleine Münze — kurze Hemden".[48] Unter seinen Schuldnern finden wir i. J. 1534 „die Leute von Pisogne" vermerkt, die ihm mit 150 Lire

[45] Bergamo, S. Alessandro in Colonna, Leinw., oben rund, Fig. lebensgr. Am Himmel Gottvater, zu welchem Maria von Engeln umgeben in duftigen Lüften emporschwebt, unten die Apostel um das Grab versammelt in Landschaft. Das Bild hat Beschädigungen erfahren und ist verblichen, es scheint ehemals leuchtenden Silberton gehabt zu haben.

[46] Der Hof in Malpaga enthält auch noch Fresken von anderer Hand.

[47] Poliza N. 32, Estimo 1534 „Jeronimo Romani depentor di anni 47. Buonaventura suo fiol de ani 7."

[48] s. O. Rossi, Elogi 503. 504, Ridolfi I, 353.

im Rückstand geblieben waren.[49] Für sie hatte er in ihrer an der Mündung des Oglio in den Iseo-See ausserordentlich schön gelegenen Madonnenkirche einen grossen Cyklus von Wandgemälden im Schiff, am Tribunenbogen, an Decken und Chornische ausgeführt, wovon Etliches der Tünche noch entgangen ist:

Im Schiff in doppelten Reihen: Pilatus die Hände waschend und Christus dem Volke ausliefernd, Christus das Kreuz schleppend, Fusswaschung der Apostel und sein Einzug in Jerusalem; das letzte Abendmahl, Christus den Juden vorgeführt, Magdalena im Hause Simons, die Auferstehung, die Höllenfahrt und die Himmelfahrt; mehrere andere Gegenstände sind unkenntlich; die Chornische ist zugeweisst, die Stirn der Tribunenwand enthält: Verkündigung, Ausgiessung des heil. Geistes und Kreuzabnahme; oberhalb des Portales: Kreuzigung, Geisselung und Dornenkrönung; in den Spannungen der Decke: Sibyllen, Propheten und Kinderfiguren und in den Zwickeln der anschliessenden Bögen Halbfiguren von Heiligen.[50] Pisogne. K. d. Mad.

Der ganze Wandschmuck verräth in hohem Grade, dass Romanino es sich leicht gemacht hat. Es fehlt an Sorgfalt in der Gruppirung, an Veredelung der Typen und Verhältnisse, oft auch an Originalität, wie denn z. B. die Kreuzigung sehr an Pordenone's und Pellegrino's Bilder in Cremona und S. Daniele erinnert, nur dass sie steifer und in der Figurenbehandlung unfeiner ist; der auferstehende Christus, eine sehr gezwungene, von feisten Engeln umgebene Gestalt, sieht einer Figur Lotto's ähnlich, die Erscheinung in der Vorhölle ist Pellegrino's Composition von der Gegenseite und entspricht dem Predellenbilde Lotto's v. J. 1521 in Ponteranica (hinter Christus schleppt der reuige Schächer ein riesiges

---

49 Vermerk im Estimo v. J. 1534: „Per li beni stabili etc. in un credito con li homeni di Pisogne di lire 150.“

50 Die Bilder haben durchweg von Feuchtigkeit gelitten, einige Theile sind gänzlich verlöscht, eins ist ganz verblichen. In der Auferstehung sind von den Soldaten am Grabe nur noch die Umrisse übrig, die Himmelfahrt ist verstümmelt und verblichen; auf der Darstellung Christi vor dem Volke ist die Figur eines Kindes auf der Treppe, über welcher Christus steht, herausgesägt, von der Kreuzschleppung ein grosses Stück ausgesprungen. In der an die Kirche anstossenden, jetzt als Glockenraum benutzten Kapelle befinden sich andere Fresken Romanino's von sorgfältigerer Ausführung, aber ausserordentlich verblichen: an der Decke 4 fliegende Cherubim, an den Wänden: Geisselung Christi, Kindermord, Enthauptung des Täufers, Gestalten des Heilandes, der heil. Lucia und einer anderen mit der Märtyrerpalme.

Kreuz, in der Luft fliegen Dämonen mit Ochsen- und Affenköpfen); die Figuren der Verkündigung und der Kreuzabnahme haben Pordenone's Wuchtigkeit und stehen fast auf einer Linie mit den Durchschnittsleistungen Amalteo's; ähnlich das Pfingstbild, welches überdies beweist, dass Romanino Gehilfen bei der Arbeit hatte. Zu den besten Stücken gehört die Darstellung Christi vor dem Volke; von der Kreuzschleppung, die am schönsten gezeichnet war, ist ein grosses Stück abgefallen. Der Gesammtcharakter des Cyklus entspricht ungefähr der späteren Periode Pordenone's mit einzelnen ebenfalls auf die angedeuteten Einflüsse zurückzuführenden Abwandlungen.

Bieno, K. d. Mad. Auch die Madonnenkirche zu Bieno im oberen Val Camonica bewahrt Fresken Romanino's, anscheinend aus früherer Zeit: Maria's Tempelbesuch und die Verlobung, ansprechende Compositionen in venezianischem Stil.[51] Sodann haben wir in S. Antonio zu Breno
Breno, S. Antonio. Darstellungen zum neuen Testament und zur Legende eines unbekannten Heiligen, sehr figurenreich und mit dem Luxus von Ausstattung behandelt, welcher den Giorgionesken und dem moderneren Bonifazio von Verona eigen ist, sämmtlich aber in sehr traurigem Zustande.[52]

Diese immerhin stattlichen Leistungen verfehlten nicht, Romanino's Namen im Norden populär zu machen und trugen ihm um das Jahr 1540 den Ruf des Cardinals Madruzzo nach Trient

---

[51] Im Chor daselbst einerseits die Verlobung Maria's, im Geiste der Composition in S. Giov. Evangelista zu Brescia, aber figurenreicher, durch Feuchtigkeit verdorben und in den Köpfen z. Th. aufgefrischt: auf einem Altan im Hintergrunde zahlreiche Zuschauer; das Bild an der Altarwand, bis auf einige verstümmelte Figuren unkenntlich, enthält ebenfalls einen Balkon mit Zuschauern; auf der dritten Wand Maria's Tempelbesuch; der Hohepriester erwartet sie, r. und l. der Treppe ein Mann und eine Frau, weiter rechts ein Mann mit einem Lamm, links eine Frau mit Tauben, alles sehr schadhaft.

[52] Altarwand: die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täufers vor Herodes (?), oben auf einem Altan verschiedene Figuren, und darüber Christus segnend — Bruchstücke, z. Th. durch ein Bild des Calisto da Lodi bedeckt; rechts von demselben wieder Ueberbleibsel anscheinend von einer Composition des letzten Abendmahls; an der Seitenwand Stücke eines Bildes, welches die Vorbereitungen zu einer Hinrichtung dargestellt hat, auf einer anderen Wand ein Verurtheilter gebunden vor einem thronenden Fürsten und ein Kind betend vor der Gestalt eines gefallenen Soldaten. — In S. Giov. Battista zu Edolo nahe bei Breno sind Fresken erhalten, welche dem Romanino fälschlich zugeschrieben werden; in der Madonnenkirche zu Erbanno in der Nähe von Lovere andere, ebenfalls dem R. zugeschrieben, aber in Wahrheit von Calisto da Lodi.

ein, wo er in den weiten Räumen des Schlosses gemalt hat. Als Zeugnisse seiner Hand sind noch allegorische Figuren in den Lünetten der Halle des Untergeschosses sowie Monochrombilder und Genrescenen an Wänden und Tonnengewölbe des Treppenhauses sichtbar. Das Hauptstück bildet den Schmuck der Loggia am ersten Treppenabsatz (Apollo auf seinem von milchweissen Rossen gezogenen Wagen im rechtwinkligen Deckenfeld und ein Gemisch biblischer und mythologischer Darstellungen innerhalb der Lünettenreihe). Ueberbleibsel ähnlicher Art sind ferner in einem Hofe vorhanden, und im Dom befindet sich ein schadhaftes Bild der Madonna mit dem Kinde, welcher ein Prälat durch einen heil. Bischof empfohlen wird.[53] Romanino hat sich hier offenbar zusammengenommen; er ging auf malerisch theatralische Wirkung aus ohne jedoch die Schwierigkeiten ungewöhnlicher Verkürzungen und die Manigfaltigkeit des Colorits zu beherrschen, welche dazu erforderlich war. Der eintönig rothe Stich der Färbung und seine stumpfen Schatten reichen nicht aus, den beabsichtigten heiteren Effekt hervorzubringen.

Trient, Schloss.

Trient, Dom.

Verona, wo Romanino auf seinem Wege nach Trient verweilt haben wird, besitzt in S. Giorgio Einiges von ihm, aber diese Temperastücke mit Legenden des Ortsheiligen am Orgelschrein (bezeichnet 1540) lassen nichts mehr als höchstens die lebendige Gruppirung erkennen.[54] Ungefähr in dieselbe Zeit fällt der Abschluss der Bilder an den Orgelthüren des alten Domes in Brescia, wo Romanino Arbeiten Ferramola's und Moretto's zu ersetzen hatte. Die Gegenstände (Geburt Maria's und Heimsuchung mit anmu-

Verona. S. Giorgio.

Brescia. D. vecchio.

[53] Trient, Schloss, unterer Treppenflur: Wand und Lünetten anscheinend mit allegorischen Gestalten bedeckt (nicht zu verwechseln mit den anders behandelten drei oder vier Stücken ebenda, welche von roherer Hand herrühren. An der Wand der Treppe, welche zum ersten Stock führt: ein schreibender Mann, ein Edelmann zwei Bauern vor einer Brüstung, und Landschaften; an der Decke (grau in grau): ein Mann und ein schlafendes Weib, eine Gefechtsscene, Diana und die Allegorie der Keuschheit mit dem Einhorn; oberer Stock: Loggia mit männl. Figuren und Medaillons; die Lünetten in der Apollo-Halle enthalten: einen Mann, welcher eine Frau tödtet, ein Concert, Judith den Holofernes enthauptend, Simson und Delila u. a. dergl. Bacchus, Luna und Allegorien. — Das Altarstück im Dom ist Leinwandbild in lebensgr. Halbfiguren, fast ganz zerstört.

[54] Verona, S. Giorgio, Leinwandbild: Marter des Heiligen auf dem Rade, Siedung in Oel, Georg vor dem Kaiser und ein viertes Bild: auf den beiden letzten die Jahrzahl „MD—XL.“

thiger Landschaftsstaffage) sind sehr eilfertig und flott behandelt und zeichnen sich weder durch Compositionsgeschick noch durch Farbenreiz aus.[55] Sie sind ziemlich die letzten Arbeiten des Meisters, die sich mit Sicherheit nachweisen lassen. Aus den Jahr 1548 kennen wir noch eine Steuereinschätzung von ihm. Er gibt dort seine Habe ziemlich ebenso an wie 1534, aber an Familiengliedern fügt er hinzu: seine zweite Frau Paola und nicht weniger als sieben Kinder.[56] Er hat darnach noch eine gute Reihe von Jahren gelebt und gearbeitet. Am 15. Dec. 1557 schloss er den Vertrag mit den Bendiktinern in Modena über Lieferung des Bildes der „Bergpredigt" ab, welches noch in S. Pietro hängt. Sein Tod wird in das Jahr 1566 gesetzt.[57]

Wenn auch nicht so erfolgreich wie Moretto, hat sich Romanin doch keineswegs ohne Glück in der Bildnissmalerei bethätigt. Brescia, Gall. Tosi. Das Brustbild des hageren bärtigen Mannes in der Gall. Tosi zu Brescia gibt eine sehr gute Vorstellung von seinem Beruf nach dieser Richtung, und auch ein zweites daselbst (Halbfigur eines Mannes in grauseidener Schaube mit Pelzkragen, die eine Hand auf ein Buch gelegt, in der anderen den Handschuh) ist trotz der etwas markirten Behandlung und röthlichen Fleischfarbe immerhin ein tüchtiges Probestück flotten Vortrags.[58]

Die zahlreichen Bilder, welche dem Romanino in venezianischen Kirchen zugeschrieben worden sind, haben zu der Annahme geführt, dass er sich irgend einmal in der Lagunenstadt aufgehalten hätte, allein es wird sich ergeben, dass jene Werke, soweit wir sie noch verfolgen können, in Wahrheit dem Savoldo angehören. Der Irrthum ist umso begreiflicher, da dieser in Ve-

---

[55] Brescia, Duomo vecchio, Leinwandbilder (die Zahlungen dafür sind aus d. J. 1539 und 41 vermerkt, s. Odorici, Guida S. 24 Anm.), durch Alter und Uebermalung entstellt. Die in derselben Kirche am Altar del Sacramento befindlichen beiden Leinwandbilder von Romanino (Manna-Lese) sind mit frischer Farbe überschmiert.

[56] „1548. Poliza N. 165. Poliza di me depentor q. d. (?) Romanino da Rumano: Hieronimo di anni 62, Paola consorte etc."

[57] vgl. Campori, gli Artisti 410. Das Bild im Chor zu S. Pietro in Modena ist den Verf. unbekannt.

[58] Brescia, Gall. Tosi, das erste N. 9, Holz, lebensgross auf dunklem Grund, Haar und Stirn übermalt, aber warm gefärbt und von schmelzender Farbenfläche; das zweite N. 26 (Erbstück der Familie Sala), Hintergr. braune Wand und grüner Vorhang, lebensgr., unvollendet.

nedig unter dem leicht miszuverstehenden Namen „Girolamo da Brescia“ bekannt war.[59] Von sonst noch vorhandenen Gemälden Romanino's fügen wir hinzu:

Versch. Bilder.

Brescia, Seminario: Maria m. K., Katharina, Cäcilia und Johannes dem Täufer (ehemals in S. Pietro Oliveto); in S. Nazaro e Celso: Anbetung der Könige (durch Uebermalungen verdorben)[60]; in S. Faustino maggiore: Auferstehung Christi (Leinwand, verschwärzt und schadhaft, in der Composition demselben Bilde Tizians in S. Nazaro in Brescia entlehnt); ein zweites Bild: Apollonius mit Faustin, Giovita u. A. ist zu sehr verschmutzt, um noch ein Urtheil zuzulassen.[61]

---

[59] Es sind die folgenden: Venedig, Frari, Claustro: Venetia in Gemeinschaft mit der heil. Jungfrau gegen die Türken einschreitend; Maria mit Kind, Paulus, Joh. der Evangelist und Engel, welche Venetia um Befreiung von der Pest bittet (s. Boschini, R. M., Sest. S. Polo 43) — beide dem Gir. Romanino zugeschrieben (verloren); in Casa Taddeo Contarini „La tela grande a colla dell' ordinanza de' Cavalli fu de mano de Jeronimo Romanin bressano“ (Anon. d. Mor. 64) ebenfalls verloren. Sammlung des Sign. Paolo del Sera (jetzt in den Uffizien in Florenz) Verklärung Christi, angeblich von „Gerolamo Bressan“ (Boschini, Carta del Nav. 365), in Wahrheit von Savoldo (s. später); in S. Giobbe: Geburt Christi (Boschini, R. M. Sest. Canar. 63) vgl. unter Savoldo; in S. Domenico: verschiedene Bilder Romanino's (Hieronimo da Brescia), vgl. Sansovino edt. Martinioni 25.

[60] vgl. Chizzola S. 140 und 60. Ueber das hinter dem letztgenannten Bilde befindliche der Kreuzigung vermögen wir Nichts anzugeben.

[61] Das Bild der Brera in Mailand N. 59, Geburt Christi mit dem heiligen Franz, zwei anderen Heiligen, einem Stifter und einem Engelchor, Holz, h. 2,50, br. 1,48 (aus S. Abondio in Cremona) erinnert an Romanino und scheint eine Nachahmung seiner Manier von Giulio Campi. — An literarischen Notizen über Bilder Romanino's haben wir: Brescia, S. Afra: Tod der Sel. Angela (Chizzola 112); Sammlung Arici: Halbfig. der Tochter der Herodias (Chizz. 161); Samml. Averoldi: 1. die Heil. Stephanus, Hieronymus und Petrus, 2. Maria mit Kind, Joh. d. Täufer u. a. Heil., 3. Christus das Kreuz schleppend, 4. Selbstporträt des Malers, 5. Porträt des Gherardo Averoldi (s. Odorici, Guida 175. 179. 180); Sammlung Avogadro: 1. Letztes Abendmahl (klein), 2. Maria mit Kind und Joseph, 3. ein Bildniss (Chizzola 178. 184); Samml. Baitello: Annunziata (Ridolfi I, 353); Sammlung Barbisoni: Maria mit Kind und Joseph (Chizzola 171); bei den Cappuccini: 1. Christi Leichnam in den Armen Maria's, Magdalena und Johannes, 2. Mad. m. K. (Chizz. 106); in S. Eufemia: Fresken (Chizz. 104); Samml. Fenaroli: 1. heil. Familie, 2. Mad. m. K. (Odorici 192); S. Francesco, Lünettenbild über der Thür zur Sakristei: Christus kreuzschleppend (Chizz. 70); Samml. Gaifani: Mad. m. K. (Chizz. 150); Samml. Secchi: Maria das Kind tränkend und S. Barbara (Odorici 186); Le Grazie: S. Gottardo mit zwei knieenden Verehrern (Chizz. 43); Samml. Maffei: Weib mit Blumen (Chizz. 157); Samml. Erizzo-Maffei: Mad. m. K., Petrus und Joh. d. Evang. (s. später unter Calisto da Lodi). Samml. in Mantua: der heil. Sebastian (Inventar von 1627 bei d'Arco, Arti Mant. 159); Brescia, Samml. Ugeri: 1. ein Bildniss, 2. sieben Ovalbilder mit griechischen Philosophen, 3. drei schlafende Apostel, 4. Christus todt in den Armen der Engel (Chizz. 158. 159); Verona, Casa Cortoni: „due bizzarre figure di Tedeschi“ (Ridolfi II, 305, Dal Pozzo, Pitt. Ver. 64).

Alessandro Bonvicino, bekannter unter dem Namen „Moretto da Brescia“ erhob sich in den Werken seiner Reifezeit zu einer Würde und Grösse, welche sich dem Tizian in dem Maasse nähert, dass man ihn gemeinhin als dessen Schüler betrachtet hat. Allein es ist fraglich, ob er von dem Grossmeister der venezianischen Malerei mehr als die Werke kannte; seine Jugendarbeiten wenigstens verrathen deutlich Abhängigkeit von Ferramola, Romanin und den Palmesken. Gemeinsam mit Ferramola malte er 1518 an den Bildern des Orgelschreins im alten Dom zu Brescia, und auch an Ferramola's Orgelschmuck in S. Maria zu Lovere scheint er Antheil gehabt zu haben. Welcher Art sein Stil vor dieser Zeit gewesen und durch wen er angeleitet worden sei, bleibt fraglich. Wenn Vasari von ihm rühmt, seine Köpfe hätten in der Behandlung Etwas von Rafael's Vortragsweise und hinzufügt, dies würde noch mehr zur Geltung gekommen sein, wenn er nicht so fern von ihm gelebt hätte[62], so bezeichnet er damit eine bestimmte Phase in Moretto's Kunst ganz zutreffend. Moretto wird durch natürliche Vorliebe für die anmuthige Empfindsamkeit, welche dem Ferramola eigen war, in diese Richtung geleitet worden sein. Später nimmt sein Stil veronesisches Gepräge an, und deutet auf Paolo Caliari, allein aus seiner früheren Zeit haben wir Bilder, aus denen man das Studium Palma's und Tizian's erkennt und welche Anlehnung an die künstlerischen Eigenthümlichkeiten Pordenone's und Romanino's bezeugen.

Um 1498 in Rovato bei Brescia geboren war Moretto zwar nur wenig über 20 Jahr alt, als er den Orgelschmuck für den brescianer Dom lieferte[63], allein bei einem italienischen Künstler darf man auch in solcher Jugend schon ausgedehnte Erfahrung als Lehrling, Gehilfe und selbständiger Meister voraussetzen. Ueber

---

[62] Vasari XI, 264.

[63] Ueber den Geburtsort vgl. Averoldo, Scelte pitt. 16; für die Zeit gewährt folgende Angabe Anhalt, welche wir der gütigen Mittheilung des Don Stefano Fenaroli in Brescia verdanken: „1548: Poliza di me Alessandro Bonvicino citadino qual sta in Bressa. Mi Alesdro Pittore di eta de anni circha cinquanta. Dona Maria mia cusina ed inferma già molte anni etc.“ Weiter geht aus der Urkunde hervor, dass M. in der Contrada di S. Clemente in Brescia gewohnt hat.

die Frage, unter welchem leitenden Einfluss er sich anfänglich entwickelt hat, muss aus der Stilkritik Aufschluss gesucht werden. Wir haben zu diesem Ende u. A. das ehemals zu einem Altarbilde in S. Giov. Evangelista gehörige Lünettenstück mit lebensgrossen Figuren zu prüfen, welches sich jetzt in der Fabricieria daselbst befindet:

Gottvater auf geräumigem Throne schaut der Krönung Maria's zu, welche Christus vollzieht; als verehrende Zeugen sind die Heiligen Gregor, Augustin, Rosa und zahlreiche andere (im Ganzen 13) Männer und Frauen versammelt; an den Thronlehnen jederseits ein Engel, die Enden des goldenen Damastvorhanges haltend, welcher hinter der Hauptgruppe ausgespannt ist, während die Nebenfiguren fast sämmtlich den Himmelsplan zum Hintergrunde haben, und auf der Thronstufe sind zwei einander umarmende Cherubim angebracht; auf Inschriftzettel bez. „DIVIS OPT. MAX ALEXANDER BRIX FACIEBAT."[64] Brescia, S. Giov. Evangelista.

Hier nun, wo die kalt sorgfältige technische Behandlung den Anfänger erkennen lässt, begegnen sich augenscheinlich zwei verschiedene Stilrichtungen: einestheils nämlich palmeske und tizianeske Empfindung in den Engelgestalten und, wie genaue Betrachtung ergibt, grosse Verwandtschaft mit ähnlichen Figuren in S. Maria zu Lovere, andererseits bei den derbgebildeten knieenden Anbetern einfache, ja sogar sehr unumwundene Nachahmung Romanino's. Aehnliche Wahrnehmungen wiederholen sich bei der anscheinend ebenfalls einem jungen, aber gewissenhaften Maler vom Schlag Moretto's angehörigen, jedoch dem Palma zugeschriebenen heil. Familie in der Samml. Sparavieri zu Verona:

Maria von schwellenden Körperformen und feinem Gesicht, den Kopf emporgewandt, sodass man ihr unter das Kinn sieht, hält den Knaben auf dem Knie, welcher mit sprunghafter Bewegung nach einem Vogel in der Hand des kleinen Johannes hascht; neben diesem links das Lamm, zur Seite Joseph mit dem Stab, nachdenklich das Kinn in die Hand stemmend, hinter der Gruppe dichtes Buschwerk, in der Ferne rechts Wasser und kleine Figuren.[65] Verona, Samml. Sparavieri.

---

[64] Brescia, S. Giov. Ev., früher Bestandtheil des Bildes auf dem 4. Altar, Holz.

[65] Verona, Casa Sparav., Leinw., Fig. unter Lebensgrösse. An einigen Stellen sind Nachbesserungen bemerklich und die Farbe ist durch alte Firnissüberzüge verdunkelt.

Die naiv gezierte Kopfhaltung der Jungfrau verräth das Streben eines noch nicht ganz sicheren Zeichners nach gefühlvoller Anmuth des Ausdruckes; die Bildung Maria's und der breiten dicklichen Kinder mit ihren kleinen Händen und Füssen ähnelt den Engeln und Heiligen auf den Bildern zu Lovere und Brescia, nur Joseph nähert sich dem Typus Tizian's; die Gewänder bei flacher Modellirung tief und satt gefärbt, sind in Palma Vecchio's Art angeordnet. Als bezeichnendes Geschmacksmerkmal Moretto's, wenn auch von Palma entnommen, darf die Art und Weise gelten, wie er den blauen Himmel gegen die breite Masse gelber Hügel lossetzt, welche hin und wieder mit braunen, von grünen Laubflocken durchschnittenen Flächen wechseln. Der Fleischton, mit Maass aber kräftig aufgetragen, fliesst aus gelbem Licht in purpurnen Schatten über und verbindet sich mit umbrafarbigem Vordergrund und tief getönten Gewändern zu melancholisch ernster Gesammtstimmung.

Kann man auch die Annahme, dass Moretto in seiner Jugend bei Tizian gearbeitet habe[66], mit dem er 1511 in Padua oder später in Venedig und Vicenza recht wohl zusammengetroffen sein mag, nicht schlechtweg von der Hand weisen, so erscheint das Gepräge seiner ersten Werke doch vorwiegend brescianisch und palmesk, und es ist gar nicht ausgeschlossen, dass er nach einem frühen Besuche Bergamo's dem Romanino gefolgt und an der seltsamen Stilmischung betheiligt gewesen sei, die wir in verschiedenen Kirchen und Klöstern Padua's antrafen. Gemeinsam mit Romanino ging er 1521 an die Auschmückung der Corpus-Domini-Kapelle in S. Giov. Evangelista in Brescia. Ihm fielen zu: Elias in der Wüste, die Manna-Lese, das letzte Abendmahl, die Evangelisten Lukas und Markus sowie verschiedene Halbfiguren von Propheten:

Brescia. S. Giov. Evangelista.

Auf dem ersten Bilde liegt Elias, ein Greis mit kahlem Haupt und Vollbart in grauviolettem Schurzkleid, den gelben Mantel untergebreitet, halbnackt auf dem Bauch am Boden ausgestreckt, in der Rechten den Wanderstab, in die Linke den Kopf gelehnt, schlummernd

[66] Ridolfi I. 342 behauptet es ausdrücklich.

unter dem mit Epheu umrankten Wachholderbaum; ein Engelknabe fliegt mit einem Brod und einer Kanne zu ihm herab; im Mittelgrund ein Flussthal mit einem Fischer und zwei anderen Figuren, im Hintergrunde Felsen mit Wald und in der Ferne Jerusalem. Die Manna-Lese ist unübersichtlich gruppirt, das letzte Abendmahl (Lünette) sehr lebendig. Lukas sitzt lesend, einen Fuss zwischen die Hörner des Ochsen gelegt, Markus rittlings auf dem Löwen.[67]

Gewahrt man an einigen Figuren auf dem Bilde der Manna-Ernte eine Eleganz und Gezwungenheit, die an rafaeleske Muster erinnert, so wiegt in der Behandlung der Evangelisten und Propheten trotz offenbaren Fortschrittes immer noch die Mischung von Romanino's und Pordenone's Weise vor, ähnlich wie auf den Fresken in S. Francesco zu Padua. Moretto war wiederholt für S. Giovanni beschäftigt gewesen. Zuerst hatte er dahin eine Krönung der Jungfrau geliefert, die unter seine Anfängerwerke gezählt wurde, in reiferen Jahren lieferte er für den Hochaltar eine Marienglorie mit Johannes d. Evang. und dem Täufer und den heil. Augustin und Agnes, darüber Gottvater und ein Prophet, sodann die beiden Johannes seitwärts vom Altar und anderweit den Abschied des Täufers von seinem Vater, der dem Knieenden in Gegenwart der Mutter und zweier Frauen den Segen ertheilt, endlich Johannes in der Wüste predigend; aber die üble Beschaffenheit dieser Bilder lässt die ursprüngliche Breite und Handfertigkeit des Vortrags nur unter einem dichten Schleier von Uebermalungen ahnen.[68] — Die rafaelische Empfindung, von welcher Vasari spricht, tritt zuerst deutlich in dem schönen für dieselbe Kirche gemalten Altarstück des Kindermordes zu Tage: Brescia, S. Giov. Ev.

In wildem Getümmel, welches sich in die Tiefe des Bildes hineinbewegt, sieht man das Ringen der Krieger mit den Frauen, die ihre Söhne vor dem Mordstahl zu bergen suchen; im Vordergrund ein Krieger, der ein Kind in den Armen der vom Rücken gesehenen Mutter, die er am Gewande packt, zu erstechen ausholt, rechts ein Brescia, S. Giov. Ev.

---

[67] vgl. den Vertrag über die Malereien oben Anm. 32. Das Eliasbild (Fig. über Lebensgr., Leinw.) ist beschmutzt, verblasst und übermalt, der Gesammtton ziemlich flau, ebenso die Mannaernte; das Abendmahl verdunkelt und übergangen; die Propheten ebenfalls schadhaft (Leinw.).

[68] Brescia, S. Giov. Evang., sämmtlich auf Leinw., grösstentheils in Tempera, die beiden letztgenannten, stark entstellt, haben überlebensgr. Figuren.

zweiter, der mit dem Dolche nach einem Kinde stösst, dessen Mutter am Boden liegend ihm in den Arm fällt, im Mittelgrund dichtgedrängte Gruppen ähnlicher Art, im Hintergrund das Schlossgehöft, aus dessen Loggia Herodes den Vorgang beobachtet; über derselben auf Wolken stehend mit triumphirender Armbewegung, das Kreuz in der Linken, der Jesusknabe und ihm zu Häupten eine Tafel mit der Aufschrift: „Innocentes et recti adheserunt mihi.“[69]

Zarter Körperbau und weibliche Geberden zeichnen die Frauen, Hast und Energie die Männer aus, das heroische Kind am Himmel ist voll Leben, Festigkeit und Schwung, und in der Anordnung der Gruppen, in der geschmackvollen halbantiken Tracht der Weiber mit ihrem aufgeflochtenen Haar zeigt sich so viel Umbrisches, dass man annehmen muss, Moretto habe Zeichnungen oder Stiche nach Rafael vor Augen gehabt. Daneben aber verräth die eingehende Durchführung der Einzelheiten, der Linienzug des Umrisses und die Sorgfalt in der Behandlung der dünnbrüchigen Gewänder ebenso wie der weiche Schmelz der Farbe und der trübe Fleischton eine noch jugendliche Hand. — Gesteigert und gereift kehren die anmuthigen Eigenschaften dieses Bildes in der grossartigen Krönung Maria's von S. Nazaro e Celso wieder:

Brescia. S. Naz. e Celso

Maria, als kräftiges Weib gebildet, kniet mit über der Brust gekreuzten Armen und demüthig vorgebeugtem Haupte auf einer Wolke, über ihr die Taube, neben ihr Christus, welcher mit entblösstem Oberkörper von höherem Wolkensitze aus ihr die Krone aufsetzt; Kinderengel umschweben die Gruppe; unterhalb zur Linken vorn der fast mädchenhafte jugendliche Michael, die Lanze dem Satan in den Leib stossend, der als ein faunisches Ungethüm zu seinen Füssen liegt; hinter ihm Joseph knieend, den Blick emporgewandt, den rechten Arm, in welchem sein Haupt ruht, auf den untergeschlagenen linken stemmend, womit er den blühenden Stab hält; gegenüber der heil. Nikolaus in vollem Bischofsschmuck, die Hand mit dem Krummstab auf die Schulter des vor ihm in verzückter Andacht knieenden Franciskus legend, der die eine Hand auf der Brust, die andere ausgestreckt mit ihm emporschaut. In der Ferne anmuthige Berglandschaft.[70]

---

[69] Brescia, S. Giov. Evang. 3. Altar rechts, Holz, oben rund. Der Körper des Jesusknaben ist verscheuert, der Gesammtton des Bildes kalt und silberig, die Gewänder in Wechselfarben; der Duft der Farbe ist durch Abreibung und Firnisse zerstört, einige Stellen blättern los. (Abbild. bei Sala, Pitt. di Brescia).

[70] Holz, Fig. lebensgr., der ehemals runde Abschluss oberhalb ist viereckig

An Schwung und Eleganz des Figurenbaues, an einnehmender Grazie der Geberden und Schönheit der Typen darf diese Composition als die schönste ihrer Art bezeichnet werden. Wenn der silbergraue Gesammtton etwas kühl wirkt, so ist die Färbung nichts desto weniger voll Leuchtkraft und Wohlklang. — In Anordnung, Ausdruck, Behandlung und Farbe übereinstimmend ist sodann die aus S. Eufemia stammende Marienglorie der Samml. Tosi: die Jungfrau mit dem Kinde und dem kleinen Johannes auf Wolken thronend, welche von Cherubköpfen getragen werden, unterhalb die Bischöfe Benedikt und Paterius knieend, beschützt von der heil. Agnes mit dem Schwert in der Brust und Euphemia mit der Säge, auf buntgetäfeltem Marmorboden mit landschaftlichem Hintergrund.[71] Beide Bilder haben einen abgeblassten pfirsichrothen Stich im Fleischton, welcher das Licht aufzehrt und eine neutrale Nüchternheit hervorbringt, deren Gegensatz gegen die lebhaften Gewandtöne stark ins Auge fällt; die Farbenfläche, hier wie dort weich und breiartig, erscheint an den unsorgfältig behandelten Stellen schwammig, an den verriebenen steinhart. — Vermöge ihrer Zartheit und ihres anmuthigen Reizes stellen sich diesen grösseren Gemälden drei kleinere der Samml. Fenaroli an die Seite: eine Madonna mit Kind (nach dem Motiv derjenigen in S. Nazaro), eine Sibylle mit Spruchtafel in der Hand und Magdalena, in Seitenansicht, das Salbgefäss haltend[72]; und dieselbe sanfte ruhevolle Haltung und keusche Empfindung finden wir auf dem in eigenthümlicher Weise angeordneten Altarstück in S. Clemente, der Grabkirche Moretto's wieder:

Brescia. Gall. Tosi.

Brescia. Sml. Fenaroli.

Auf hoher halbrunder Empore, die von Engeln mit Blumengehängen geschmückt wird, sitzt Maria, das nackte Kind auf dem Knie, welches einen Apfel hält, und blickt mit süsstraurigem Ausdruck nach links herab; unterhalb im Nischenhalbkreis steht der heil. Clemens in bischöflichem Ornat mit dreifachem Kreuz, die Rechte

Brescia. S. Clemente.

---

gemacht, die Farbenfläche ist durch's Reinigen etwas rauh geworden; die wahrscheinlich zu dem Bilde gehörige Staffel, Verkündigung und Geburt Christi enthaltend (Holz), befindet sich in der Sakristei.

[71] Brescia, Gall. Tosi. Holz, Fig. lebensgr., aus S. Eufemia u. S. Afra, vgl. Ridolfi I, 345, Chizzola 102 und Odorici 72.

[72] Brescia, Samml. Fenaroli: das Madonnenbild unter Lebensgr., ebenso die Sibyllengestalt (ganze Fig. mit Landschaft), Magdalena ziemlich lebensgross.

segnend erhoben, zu Füssen die Geissel, zu seiner Linken der heil. Florian in prachtvoller Rüstung mit Palme und Fahne, den Fuss auf den Helm gesetzt herabschauend auf die rechts vor ihm knieende Magdalena, gegenüber Dominikus im Ordenskleid, die Linke betheuernd auf der Brust und vor ihm knieend Katharina von Alexandrien mit der Krone in der Hand.[73]

Abgesehen von dem etwas fremdartigen Aufbau des oberen Theiles der Composition, deren schlanke Figuren wohlgefällig geordnet und feierlich ehrbar charakterisirt sind, fällt die gezierte Haltung Florians auf, eine Figur, die in ihrem ganzen Gepräge nicht eben vortheilhaft an Caroto erinnert. — Reiner und gleichmässiger im Geschmack erscheint die grosse Assunta im alten Dome: Maria die Hände über dem Busen zusammengelegt von vier Engeln umflattert auf einer Wolke empor schwebend, während die elf Apostel, inmitten Petrus, ihr von unten nachschauen. Das Bild, 1524 bestellt, wurde zwei Jahre darauf fertig, gleichzeitig mit dem vielgepriesenen, aber noch im 16. Jahrh. zu Gunsten anderer Wandmalereien geopferten Fresko des „Blut-Wunders" an Porta Brucciata.[74]

Brescia. D. vecchio.

Eine Reihe anderer Werke aus diesen und den folgenden Jahren lassen wieder den vorherrschenden Einfluss Romanino's und Savoldo's erkennen. Jenem nähern sich die lebensvollen Darstellungen aus der Petrus-Legende, jetzt im Vescovado zu Brescia[75], und die aus dem Palast „Martinengo al Novarino" in die Gall. Tosi übergegangenen Bruchstücke von Deckenbildern: Erscheinung der Jungfrau vor Moses und Medaillons mit Propheten[76]; An-

Brescia. Vescovado. Gall. Tosi.

[73] Brescia, S. Clemente, Hochaltar, Leinwand, Fig. lebensgr., in dem alten vergoldeten Rahmen, ehemals abgerundet, jetzt viereckig gemacht. (Dominikus in schwarz und weisser Kutte, Katharina in gelbem Kleid mit grünem Aermel und graubraunem Mantel, Magdalena roth und gelb.) Die Fleischtheile sind nicht frei von Abreibungen. Dass Moretto in S. Clemente beigesetzt war, sagt Ridolfi I, 350 auf Gewähr Rossi's, Elogi 505.

[74] Brescia, Duomo vecchio, Leinwand, Fig. lebensgr. Ueber die Bestellung des Bildes und seine Ablieferung (5. Nov. 1526) vgl. Zamboni, Mem. 105. — Das Fresko darst. den wunderbaren Bluterguss der Heil. Faustinus und Jovita war am 3. Nov. 1526 vollendet; es wurde später durch ein Fresko des Bagnadore ersetzt, vgl. die handschriftl. Memorie di Pandolfo Nassino (nach gütiger Mittheilung des Sign. Pietro da Ponte) und Chizzola 13.

[75] Brescia, Vescovado, ehemals in S. Pietro in Oliveto (s. Ridolfi I, 343, Chizzola 138 und Odorici 65), Leinw., Temp. Fig. lebensgross: 1. Petrus und Paulus knieend und der Tempel stützend, 2. Wunderthat Petri, 3. und 4. Sturz des Simon Magus, sehr schadhaft und übermalt.

[76] Brescia, Samml. Tosi, Freskenstücke

lehnung an Savoldo verräth ausser einer sehr trüb gefärbten und in fettem Prima-Vortrag gemalten Geburt Christi in S. Maria delle Grazie, welche an Velasquez gemahnt[77], die breit und machtvoll angelegte Composition der Magdalena zu Christi Füssen in S. Maria Calchera: Brescia. S. M. d. Graz.

Der Heiland in halber Wendung nach rechts spricht mit lebhafter Handbewegung zu dem neben ihm am Tische sitzenden und ihn erstaunt betrachtenden Simon, während Magdalena am Boden hingeworfen mit ihrem aufgelösten Haar seine Füsse trocknet; im Hintergrund ein Mann, der eine Schüssel mit Obst bringt, und ein Page.[78] Brescia. S. M. Calch.

Die volle Reife der auf Palma und Pordenone beruhenden Stilrichtung erreicht Moretto erst i. J. 1530 mit seiner Glorie der heil. Margaretha in S. Francesco zu Brescia:

Die Heilige, den Fuss auf den Drachen setzend, steht mit einem Doppelkreuz in der einen Hand, mit der andern den Mantel raffend vor dem offenen Bogen einer Halle, an welchem zwei Engelknaben eine Blumenranke mit leerem Pergamentblatt befestigen; rechts steht Franciskus, den Blick inbrünstig auf Margaretha richtend, links Hieronymus als Büsser in seinem Buche lesend, am Boden der Löwe. Durch die Bögen Ausblick auf Landschaft. Vorn die Jahrzahl Brescia. S. Francesco

„. M . D . XXX . “[79]

Grossartig und breit behandelt lässt das Bild vermöge der empfindsamen Anmuth seiner gesund gebildeten Gestalten, der deutlichen Zeichnung der Figuren und Gliedmaassen und der reichlichen Anordnung der Gewänder den Einfluss Pordenone's ebenso durchfühlen, wie in der Haltung und Verkürzung der Köpfe Romanino nachwirkt; dabei ist die Farbe, von wirkungsvoll trübem Gesammtton, in schmelzenden Schwellungen modellirt und von

---

von einer Decke der Casa Martinengo del Navarino, das grösste Stück enthält die Marienvision des Moses.

77 Brescia, S. M. d. Grazie, Chor, Leinwand, Fig. lebensgross: Maria reicht den Neugeborenen der Wärterin, Joseph kniet links neben der Wanne, in der Landschaft Hirten, am Himmel singende Engel; tiefgestimmt und stahlgrau im Ton.

78 Brescia, S. M. Calchera, Leinwand, oben rund, Fig. lebensgross, die Farbe durch Uebermalung stumpf geworden und durch Feuchtigkeit verändert.

79 Brescia, S. Francesco, Holz, Fig. 3/4 lebensgr., es sind einige Nachbesserungen vorhanden und die ganze Farbenfläche ist durch Abputzen merklich aufgehellt, die Substanz aber noch schmelzartig.

dem schwermüthigen Hauch durchdrungen, welcher die meisten Werke Moretto's geheimnissvoll umschleiert. — Hierneben muss die in Formgebung und Zeichnung übereinstimmende Allegorie des „Glaubens" in der Ermitage zu Petersburg gestellt werden, die anscheinend aus derselben Zeit herrührt, aber klarer und lichtvoller gefärbt ist:

Petersburg, Ermitage.

Eine lebhaft bewegte bis zum Knie sichtbare Gestalt von voller Bildung und genauem Umriss in rother Tunika mit gelbem Mantel, den Kopf mit einem Schleier bedeckt, den Kelch in der Hand und das Kreuz im Arm, daneben ein Strauss Rosen und Jasmin mit einem Bande und der Inschrift „Justus ex fide vivit."[80]

Noch edlere und weihevollere Verbindung palmesken und rafaelesken Stils zeigt die vielumdeutete Gruppe des vor einer heiligen Jungfrau (Justina) knieenden bärtigen Edelmannes im Belvedere zu Wien:

Wien, Belvedere.

Die Märtyrerpalme in der Rechten, mit der Linken den prachtvoll gemusterten Brokatmantel raffend, sodass zwei schöne sandalenbekleidete Füsse sichtbar werden, steht die Heilige (Justina) in gerader Haltung mit gleichmässiger Armbewegung, nur das mit schlichtem Scheitel und aufgebundenen Zöpfen gesäumte Haupt ernst fragenden Ausdrucks nach rechts geneigt, auf den in Zeitkostüm gekleideten Verehrer niederblickend, der halb von ihrem Mantel bedeckt auf ein Knie niedergelassen mit bittend erhobenen Händen zu ihr aufschaut; links zu ihren Füssen liegt ein weisses Einhorn, von welchem man den Vordertheil sieht. Den Hintergrund bildet reich angebautes Land mit einer Stadt an steilem Berge.[81]

Die vermeintliche Justina ist eine fast vollkommen schöne Erscheinung in der Majestät der Keuschheit, liebreizend und doch

---

[80] Petersburg, Ermit. N. 113, h. 1,02, br. 0,78 (aus Samml. Crozat), die Modellirung breit, weich und silberig, der Gesammtton ungemein hell.

[81] Wien, Belvedere, I. Stock Saal II. Venez. Schule N. 7. Holz, h. 6 F. 3, br. 4 F. 5. Im J. 1662 aus der Hofburg in Innsbruck nach Schloss Ambras und später nach Wien versetzt, wo es auf Grund alter Inventarien lange für ein Werk Pordenone's galt. Vgl. A. Krafft, hist. krit. Katalog des Belved. S. 167 ff. und Waagen, Kunstdenkm. in Wien I, 32. Die Annahme, dass der knieende Verehrer Herzog Alfons I. von Ferrara und die Heilige dessen Maitresse Laura Eustochia sei, wie vielfach angenommen wird, ist unhaltbar; auch Alfons und Lucrezia Borgia sind wiederholt in Frage gekommen. Eine Wiederholung des Bildes mit geringen Abweichungen im Besitz des Sign. Giov. di Terza Lana in Brescia erwähnt Krafft a. a. O.



Madonna mit dem heil. Nikolaus.

Gemälde des Moretto in der Kirche S. Maria de' Miracoli in Brescia.

von der Würde getragen, welche die Vertraulichkeit entfernt, von silberzartem Ton und weichschmelzender Modellirung, welche zusammen den Eindruck der Frische und durchleuchteter Klarheit hervorbringen.

Höchste Liebenswürdigkeit offenbart Moretto sodann in dem ganz genrehaft aufgefassten und von der herkömmlichen Norm abweichend gruppirten Votivbilde, welches er i. J. 1539 im Auftrag Galeazzo Rovelli's für S. Maria de' Miracoli malte:

Seitwärts von einer Nische, welche den Hintergrund füllt, sitzt Maria rechts zwischen den Säulen des erhöhten Altarsockels in rothem Kleid mit Mantel von Goldbrokat; sie hält den Knaben, der in weissem Hemdchen auf ihrem linken Knie reitet und in kindlicher Freude über einen Apfel in seiner Hand zu ihr aufschauend ihre Wange streichelt, während sie mit der Rechten hinabdeutet zum heil. Nikolaus von Bari, welcher im Bischofsornat mit dem Krummstab in der Linken herbeischreitet und innig zu Jesus emporblickt, mit der Rechten einen Knaben geleitend, der 3 Aepfel (Kugeln) im Arm trägt; ein zweiter weiter vorn bringt die Bischofsmütze und sieht sich unbefangen nach dem Beschauer um; hinter Nikolaus folgen noch zwei Knaben, und am Fussbret des Altars steht auf eingerissenem Zettel die Inschrift: „VIRGINI DEIPARAE ET DIVO NICOLAO GALEATIVS ROVELLIVS AC DISCIPVLI D . D . MDXXXIX.“[82] Brescia. S. M. d. Mir.

Harmlose Natürlichkeit herrscht in allen Figuren des Bildes, besonders in den Kindern, deren Wechselbeziehung dem Vorgang den Reiz einer Familienscene verleiht, obgleich der religiöse Inhalt im Ausdrucke der beiden Hauptgestalten durchaus zur Geltung kommt. In wenigen Compositionen erreicht Moretto diesen Grad von freier Schönheit des Aufbaues, Wahrheit der Perspektive, Gesundheit und Wohlklang der Formbildung und einer mit tizianischer Würde verbundenen Lebendigkeit der Bewegungen. Auch technisch betrachtet gehört das Werk zu den vollendetsten des Meisters; namentlich ist der Unterschied in der Behandlung der verschiedenen Stoffe (wofür Moretto hauptsächlich berühmt war) meisterhaft, der Vortrag leicht und schwungvoll.

---

[82] Brescia, S. M. de' Miracoli, Leinw., Fig. 3/4 lebensgr., der Kopf des Nikolaus beschädigt. Die Nische des Hintergrundes hat Goldfüllung und grünbraune Marmorverkleidung, in den Kleidern der Kinder wechselt Roth mit Grün und Graugrün.

Möglicher Weise um dieselbe Zeit ist ein zweites Votivbild entstanden, das, wenn auch grossartiger in der Auffassung, in manchem Betracht dem eben beschrieben nahe steht. Die Legende erzählt, dass i. J. 1532 einem stummen Knaben Namens Filippo Viotti aus Paitone in der Nähe von Brescia, während er an den Abhängen des Lavignone Maulbeeren sammelte, die Mutter Gottes erschienen sei und ihn aufgefordert habe, seiner Heimath, die damals von einer Seuche geplagt war, kund zu thun, sie wolle Schutz gewähren, wenn ihr an jener Stelle eine Kapelle gebaut werde. Der Knabe, der zu verstehen gibt, dass sein Gebrechen ihn verhindere, die Botschaft auszurichten, erhält auf wunderbare Weise die Sprache wieder und bestellt seinen Auftrag; die Paitonesen führen an dem Ort, wo ihm die Erscheinung zu Theil geworden war, ein Kirchlein auf und wenden sich an Moretto mit der Bitte, ihnen als Altarblatt für das Heiligthum eine Darstellung jener Vision zu malen. Er gibt sich daran, vermag aber aller Mühe zum Trotz kein rechtes Bild zu Stande zu bringen, bis auch ihm die Gebenedeite leibhaftig erscheint und er darnach eine Figur entwirft, in welcher Viotti die Jungfrau erkennt so wie sie sich ihm gezeigt hatte. Moretto's Altarbild befindet sich noch an seinem ursprünglichen Platze:

Paitone, bei Brescia.

Es zeigt Maria in reifer Jugendschönheit, aber in edler matronenhafter Haltung ganz von weissen Gewändern umhüllt, welche den Wuchs der majestätischen Gestalt abprägen, um Kopf und Hals ein dünnes graubraunes Schleiertuch, der Gürtel im Winde flatternd; fast ganz von vorn gesehen steht sie, den linken Fuss vorsetzend, die Hände, mit denen sie das Oberkleid gerafft hat, unter dem Busen zusammengelegt, das Antlitz ernsten aber freundlichen Ausdrucks zur Seite herabneigend und zu dem von links nahenden Knaben redend, welcher baarhäuptig und baarfuss in braunem Kittel, die Linke auf der Brust, in der Rechten ein Körbchen mit Maulbeeren tragend zu ihr aufschaut; den Fussboden bildet gilbliches Gestein, im Mittelgrund erhebt sich ein einzelner Baum aus dichtem dunklen Gestrüpp, in der Ferne kahle Höhenzüge und tiefblauer Himmel.[83]

---

[83] Castel Paitone in der Nähe von Brescia, Leinw., h. 2,22, br. 1,70, an einigen Stellen, namentlich den Händen und der unteren Hälfte der Figuren beschädigt und verrieben. Die Legende ist an Ort und Stelle in Form eines kirchlichen Dokumentes schriftlich bewahrt. Ridolfi erwähnt das Bild (erste Ausg. I, 248, zw. Ausg. I, 346), nur beschreibt er den Gegenstand in der Hand



Maria dem stummen Knaben erscheinend.

Gemälde des Moretto in Paitone bei Brescia.

In Zeichnung und Charakteristik vereinigt das sehr flott und leicht auf grobe Leinwand gemalte Bild alle Vorzüge von Moretto's grossem Stil, der über der Würde der Composition Nichts von dem gemüthvollen Zauber des Vorganges verloren gehen lässt. Die Existenz dieser Composition erläutert das Motiv der in ihrer Vereinzelung kaum verständlichen Wiederholung der Mariengestalt in der Gallerie zu Dresden, welche wesentliche Merkmale von Moretto's eigener Hand an sich trägt und mit ganz geringen Abweichungen dem Bilde in Paitone entspricht, aber pastoser und ebenmässiger vorgetragen ist.[84] Dresden, Museum.

Wie sehr Moretto damals in Breite der Behandlung, Farbenkraft und Schwung der Composition sich an Tizian's Muster hielt, beweist am deutlichsten die Glorie des heil. Antonius von Padua zwischen Nikolaus von Tolentino und Antonius Abbas in S. Maria delle Grazie zu Brescia. Die adelige und strenge Hoheit, wie sie sich hier mit Meisterschaft in Zeichnung, Gewandbehandlung, Helldunkel und Färbung und grosser Freiheit des Vortrags vereinigt, sichert dem Werke eine hervorragende Stelle.[85] — In einem anderen Bilde, Christus in Emaus, welches vielleicht noch vollendeter zu nennen ist, zeigt sich bei aller Individualität des Meisters Brescia, S. M. d. Graz.

des Knaben als einen Maulbeerzweig. (Von den Verf. des engl. Originals nicht gesehen.)

[84] Dresden, Gall. N. 254ᵃ, Leinw., h. 2,12, br. 1,44 (aus der Samml. v. Quandt erworben 1868). Abweichend von dem Exemplar in Paitone ist der Umriss der rechten Seite Maria's, welcher hier etwas mehr ausladet, sodann der Schleier, der mehr vom Kopfe bedeckt, vorzüglich aber der Ausdruck des Gesichts, der bei völliger Uebereinstimmung der Contouren auf dem Dresdner Bilde einen schmerzlichen Zug hat. Der Hintergrund ist hier dunkelgrau, der Fussboden roth. Das Dresdener Exemplar hat in der linken oberen Ecke folgende Inschrift: „IMAGO BEATÆ MARIÆ VIRG. QVÆ MENS. AVGVST. M. D. XXXIII CAITONI (sic) AGRI BRIXANI PAGO APPARVIT MIRACVLOR. OPERATIONE CONCVRSI POP. CELEBERRIM." Aus der falschen Angabe des Ortes der Wundererscheinung (Caitone statt Paitone) und der irrthümlichen Meldung des Thatbestandes der Vision, welche die Entstehung des Bildes verursachte, lässt sich erkennen, dass jedenfalls die Inschrift von anderer Hand herrührt. — In der aufgehobenen Kirche S. Ursula in Brescia befindet sich eine rohe Nachbildung der Composition von Paitone von Bernardino Gandini, worauf der Knabe in spanischer Modetracht mit weisser Schärpe um den Hals, Manchetten, Strümpfen und Schuhen dargestellt ist und den Beschauer anblickt (Mittheilung des Herrn Prof. L. Gruner in Dresden).

[85] Brescia, S. M. d. Gr., Leinw., Fig. lebensgross. Schon Ridolfi I, 345 bezeichnet es als Moretto's Meisterwerk: Antonius sitzt mit der Palme in der Hand in einer hohen Nische, Nikolaus schaut zu ihm auf, Antonius der Abt mit dem Stab in der einen und der Glocke in der andern Hand setzt einen Fuss auf die Stufe.

ebenfalls grosse Annäherung an die höchsten Leistungen venezianischer Malerei:

Brescia, Gall. Christus hinter dem Tische sitzend mit grauem Hut auf dem Kopfe, dessen schlaffe Krämpe seine Stirn beschattet, bricht das Brod, der eine Apostel rechts, welcher vorwärts geneigt die Wange in den auf den Tisch gestemmten Arm lehnt, betrachtet ihn mit gespanntester Aufmerksamkeit, während der andere auf den Erfolg dieser Prüfung zu warten scheint; links sieht man den Wirth, der eine Treppe herabkommt, rechts eine Magd in Mütze und Mieder, die eine Schüssel bringt; unter dem Tisch ein Hund.[86]

Das Bild von tiefem warmen Ton und reichlich sattem Auftrag zeichnet sich weniger durch den Adel als den Ernst der Typen aus; die Gestalten haben den kräftigen Schlag und die Geradheit der mittleren und unteren Volksklassen und sind in Geberden und Bewegung mit ungemeiner Naturbeobachtung behandelt, was auch von dem Antlitz Christi gilt, bei welchem Moretto nur den Ausdruck der Ruhe und Gemessenheit anstrebt. An Tizian erinnert er in der durch Farbengebung, massiges Helldunkel und malerisches Kostüm hervorgebrachten Wirkung, die Zeichnung ist sorgfältig überlegt und ziemlich rein, die Verhältnisse gut; die Gewandung, reichlich und wohlgeordnet, zeigt die Faltenlinien wie Palma und Tizian sie lieben, die Modellirung ist weich, flüssig und intensiv mit feiner Verschmelzung rother Lichter und düsterer Schattirung. Wenn auch Moretto nicht ganz auf der Höhe der adelvollen Auffassung Tizian's steht, erreicht er ihn doch nahezu vermöge der kräftigen Naturwahrheit und geschmackvollen Ausstattung glücklich gewählter Motive.

Der freundschaftliche Wettstreit Moretto's mit Romanino, der in frühen Jahren begonnen hatte, erneute sich i. J. 1540 in Verona, wo Bonvicino als guter Nachbar seine thronende Jungfrau mit den Heil. Cäcilia, Agnes, Agatha und Lucia neben den vom älteren Kunstgenossen gemalten Orgelschrein in S. Giorgio aufstellte, ein Bild, das besonders deshalb bemerkenswerth erscheint, weil man aus der schmächtigen Zartheit des Figurenbaues und dem grauen Gesammtton auf weit frühere Entstehung schliessen

Verona, S. Giorgio.

86 Brescia, Stadtgall. (Tosi) ehemals im grossen Hospital, Fig. lebensgr.

möchte.[87] — Dieselben Frauengestalten hatte Moretto schon einmal in anderer offenbar älterer Composition in S. Clemente in Brescia gruppirt und zwar in so reizvoller Weise, dass die arge Antastung, die das Werk erfahren hat, doppelt zu beklagen ist. Aber noch heute kann man die Unbefangenheit bewundern, womit der Meister das Abschreckende der vorgeschriebenen Martyrienattribute fast zu graziösem Spiel verwandelt hat:

Vor einer Nische stehend ist im Vordergrund Cäcilia mit der Orgel im Arm, vertraulich zu der links stehenden Lucia redend dargestellt, welche die ausgestochenen Augäpfel als Symbol ihres Leidens auf einem Teller zeigt, während auf der andern Seite Barbara sich auf den Thurm stützt; über ihnen auf erhöhter Stufe steht rechts Agnes mit dem Lamm im Arm, links Agatha, die abgeschnittenen Brüste auf den Händen dem heiligen Geiste darbringend, welcher als Taube herabfliegt.[88] Brescia, S. Clemente.

Viel nachdrücklicher gefärbt und wirkungsvoller gezeichnet als das erstgenannte Bild ist die fast gleichzeitige Glorie der Maria und Elisabeth, welche 1541 von Bartolommeo Arnoldi, Abt der Umigliati in Verona bestellt, jetzt dem berliner Museum angehört:

Auf breitem Wolkensitz lagern die beiden heiligen Frauen neben einander: Elisabeth als würdig ernste Matrone, die linke Hand im Schooss, den rechten Arm um Maria's Hals schlingend, welche den Jesusknaben hält und mit der andern Hand den knieend eine Frucht darreichenden kleinen Johannes an der Schulter fasst und zu sich herzieht, über ihnen die Taube, links und rechts ein fliegender Kinderengel, von denen der eine halb durch flatternden Schleier bedeckt ist; unterhalb kniet zur Linken der Abt mit betend zusammengelegten Händen, die Mitra neben sich am Boden, ihm gegenüber ganz in Seitenansicht ein jüngerer Ordensbruder (sein Neffe) in schwarzem Vollbart, die Rechte inbrünstig auf die Brust legend, die Mütze in der anderen Hand, beide in der weissen Ordenstracht und emporschauend; über ihnen schwebt ein Engel mit Spruchband; zu beiden Berlin. Museum.

---

[87] Verona, S. Giorgio, Leinw., Fig. lebensgr., die Schatten verblichen, die Farbe durchweg sehr erblindet; bez. „ALEXANDER MORETTVS BRIX. F. MDXL."

[88] Brescia, S. Clemente, Fig. unter Lebensgr. Lucia ist in gelb mit grauvioletttem Mantel, grünbraunem Untergewand und rothem Kopftuch, Cäcilia in Weiss und Gelb, Barbara in Roth und Braun, Agnes in Gelb und Schwarzbraun gekleidet; die Farbenfläche ist fast ganz durch Uebermalung verdorben. Abbildung bei Sala, Scelte pitt. di Brescia.

Seiten schliessen rothe Pilaster den Vordergrund ab, in der Ferne sieht man eine Stadt mit Burgen und Zinnen, von mächtigen Dolomitzacken überhöht. Auf dem getäfelten Fussboden die Inschrift

„ALES. MORETVS PRIX (sic) Fc MDXLI.“ [89]

Die ernste sonore Färbung der ins Düstere abgetönten Frauengewänder auf glühend rothem Himmelsgrund und das geschmackvoll behandelte Weiss der unteren Figuren, die massig vom tiefgefärbten Grün der Landschaft lostreten, verbindet sich zu weihevollem Akkord, allein das Bild gehört gerade wegen dieser ohnehin breit vorgetragenen Contrastwirkungen zu denen, welche durch Versetzung aus dem Dämmerlicht und dem weiten Betrachtungsabstand der Kirche an die Wände einer Gallerie nicht gewonnen haben. Von anderen Bildern, die Moretto für Verona gemalt hat, sind uns fast nur Nachrichten erhalten.[90] Er war in diesen Jahren ausserordentlich beschäftigt und daher oft zur Eile genöthigt. Nach 1541 lieferte er, wie es scheint, die Darstellung des Heilands in der Glorie mit Moses und David für S. Nazzaro e Celso in Brescia[91], die Madonna mit dem Kinde, den Kirchenvätern und Joh. dem Evangelisten in S. Maria Maggiore zu Trient[92]; endlich vielleicht auch die in ähnlicher Weise vor Maria versammelten heil. Väter ohne Johannes (Consensus patrum), jetzt

Brescia, S.Naz.eCelso

Trient, S. M. Magg.

---

[89] Berlin, Mus. N. 197, Leinw., Fig. unter lebensgross, auf dem Spruchband des schwebenden Engels die Worte „Tuo sydere afflari reviviscere est.“ Maria hat dunkelgrünen Mantel, Elisabeth grünes Kleid mit violetten Aermeln und gelbem Mantel. An mehreren Stellen sind schwere Uebermalungen zu bemerken, auch die Malerinschrift ist offenbar ungenau aufgefrischt. Ueber die Herkunft des Bildes, das für die Kirche della Ghiara in Verona bestellt war, vgl. Ridolfi I, 347.

[90] Dal Pozzo, Pitt. di Ver. 307 und 309 erwähnt in seiner eigenen Samml. ein Bild Moretto's enth. den jungen Johannes zwischen Tobias mit dem Engel und dem heil. Veit, ein Schwert haltend, und ein Kinderportrait; ein anderes aus Verona stammendes Bild (jetzt in der Nat.-Gall. zu London) haben wir noch zu beschreiben; Ridolfi I, 347 führt ein Altarstück in S. Eufemia daselbst an: Ursula zwischen Petrus und Antonius Abbas, oberhalb Maria mit Kind, und Dal Pozzo a. a. O. 233 und 220 nennt ein zweites in derselben Kirche (Mad. mit Kind nebst Antonius und Onofrius), noch eins in der Chiesa della Ghiara (Geburt Christi mit Joh. dem Evang. und Georg), endlich eine Mad. mit Kind in S. Elena.

[91] Brescia, SS. Naz. e Celso, Leinw., Fig. lebensgr. nach Odorici, Guida 102 im J. 1541 gemalt; jetzt in sehr übler Beschaffenheit.

[92] Trient, S. M. Maggiore, 2. Altar, Leinwand, Fig. lebensgross: Maria und Kind in runder Glorie mit Cherubim, Johannes mit dem Schriftband zwischen Ambrosius und Augustin und vor ihnen sitzend Gregor und Hieronymus, schwach und vielleicht Schulbild, schlecht erhalten.

im Städel'schen Museum zu Frankfurt, ein Bild von grosser Würde und Feierlichkeit, nur dass die Hauptgruppe das Schwächste davon ist:

Maria auf hohem mit prächtig gemustertem Teppich behangenen und mit straff gespannten Guirlanden umgezogenen Thron innerhalb offener Arkade sitzend herzt den Knaben, der in knappem Kinderkleidchen mit grossem Schritt zu ihr eilend sie umhalst; vor dem Throne links Ambrosius mit Buch und Geissel, zu Jesus aufblickend, rechts Augustin, den Blick nach aussen gewandt, Beide in vollem Bischofsornat mit den Krummstäben; vor ihnen sitzend Gregor in päpstlichem Schmuck mit der Tiara, die aufgeschlagene Bibel auf dem Schooss, in welcher ihm der in Cardinalstracht danebensitzende Hieronymus mit deutender rechter Hand eine Stelle bezeichnet, während er in der Linken die Vulgata auf dem Knie hält.[93] Frankfurt. Städel. Inst.

Aus d. J. 1542 haben wir in S. Giuseppe in Brescia die Madonnenglorie mit Franciskus und einem Engel, welche den knieenden Stifter (aus dem Hause Lusaga) beschützen, ein Werk, das durchaus unerheblich genannt werden muss.[94] Brescia. S. Giuseppe.

In dieser Zeit mag nun Moretto auf seinen Wanderungen mit den Männern bekannt geworden sein, welche den Umgang Tizian's bildeten, und er war klug genug, diese Beziehungen zu pflegen. Aretino hatte die Gewohnheit, hervorragende Künstler dadurch zu brandschatzen, dass er sich von ihnen porträtiren liess. Dann nahm er sein Bild an die Höfe der Fürsten und Edelleute mit und wusste ein gutes Stück Geld herauszuschlagen; und wie er bei den fürstlichen Gönnern die Künstler herausstrich, die ihn conterfeit hatten, so schmeichelte er in seinen an die Künstler gerichteten Briefen wiederum jenen. Am Ende jedes Jahres oder in kürzeren Zwischenräumen, je nachdem es ihn vortheilhaft däuchte, liess er dann seine Correspondenz drucken und

[93] Frankfurt a. M., Städelsches Inst. N. 26, Leinw., h. 2,84, br. 1,89, erworben 1845 in der Versteigerung der Gallerie Fesch, in welche es aus der Kirche S. Carlo al Corso in Rom gekommen war. — Das Bild N. 25 derselben Gallerie (Mad. mit Kind in reicher Architektur vor einer Nische mit Goldmosaik zw. dem an einer Säule angebundenen Sebastian und Antonius Eremita, Leinw., h. 2,13, br. 1,82 (vgl. Ticozzi, Dizionario, Mailand 1833 IV. 140, i. J. 1835 durch Passavant gekauft) steht dem obigen nach und ist durch Austüpfeln verdorben.

[94] Brescia, S. Giuseppe, Leinw., oben rund, von Ridolfi I, 345 in S. Giovanni erwähnt; in einer Ecke die Jahrzahl „MDXLII". Die an gleicher Stelle als Bild Moretto's aufgeführte Geburt Christi gehört, wie bereits bemerkt, in Wahrheit dem Romanino.

der Erfolg war ein Doppelgeschäft. Auch Moretto lieferte ein Bildniss des grossen Gauners, welches im Herbst 1544 in Venedig ankam und durch Sansovino's Hand ging. Eben damals nun hatte Vasari dem Aretino eine Gefälligkeit erwiesen, wofür er als Gegenleistung dessen Fürsprache in seinen Angelegenheiten erbat. So wurde Moretto's Bild dem Herzog von Urbino übermittelt versehen mit einer Anpreisung des Malers und einem Gesuch zu Gunsten eines Vetters des Vasari, und diesem theilte Aretino den Handel in einem für ihn, für Moretto und den Herzog gleich schmeichelhaften Schreiben mit.[95] Einen reellen Vortheil scheint Moretto bei dieser Verbindung mit dem gesinnungslosen Aretino kaum im Auge gehabt zu haben; wenigstens erscheint auffällig, dass er sich zu einer Zeit mit ihm einliess, als sein Talent in voller Entfaltung war und keiner künstlichen Unterstützung bedurfte. Genau gleichzeitig entstand sein Bild „Christus mit Magdalena", das, ursprünglich für ein Kloster zu Monselice bestimmt, später nach S. Maria della Pietà in Venedig kam und unbedenklich als das vollendetste Werk seiner Hand angesehen werden darf, dessen Gesammtcharakter auch die Schätzung von Seiten der Venezianer durchaus verständlich macht. Denn wenn auf früheren Bildern zuweilen bei allem Farbenschimmer und massigen Helldunkel eine derb naive Ausdrucksweise vorherrscht, verbindet Moretto jene Eigenschaft hier mit weltlich vornehmer Kleiderpracht und entsprechender Architektur und gibt uns ein Schaufest in dem üppig monumentalen Stile, dessen grösster Adept Paul Veronese geworden ist:

Venedig, S. M. d. Pietà. In dem Hause des Pharisäers, einer weiträumigen Luxuswohnung mit hohen Hallen und Säulengängen, die den Durchblick auf Himmel und Landschaft gestatten, sitzt Christus inmitten eines gewölbten Raumes am Tische und deutet auf die zu seinen Füssen niedergeworfene Magdalena; hinter der Tafel, mit beiden entblössten Armen auf das Tuch gestemmt, steht eine Magd staunend über den Vorgang, den noch eine zweite über des Heilands Schulter blickend mit mehr Neugier als Verwunderung beobachtet; der links sitzende Simon mit dem Turban auf dem Haupte und in eine Pelzschaube gehüllt, eine

[95] s. den Brief Aretino's an Moretto, Venedig Sept. 1544 bei Bottari, Lett. pitt. III, 122 und in Aretino's Briefen, Pariser Ausg. III, 59 tergo, ferner Aretino an Vasari, Venedig Sept. 1543 (?) bei Bottari III, 112.

ganz tizianeske Figur, schaut mit der Würde eines Senators drein; an der Säule im Vordergrund lehnt ein zwerghafter Narr mit einem Affen auf der Schulter, neben ihm ein Diener mit Schüssel und Foliette, rechts zwei Frauen, die über das Ereigniss sprechen. Am Sockel des Pfeilers links bez. „ALEXANDER MORETTVS PRIX F" und gegenüber „MDLXIIII."[96]

Deutlich lässt das Werk den nahen Zusammenhang der brescianischen mit der veroneser Schule hervortreten. Derselben Kunstrichtung entsprangen das perlmutterbunte Farbenspiel bei Girolamo dai Libri, Francesco Morone und Cavazzola, die heiteren Akkorde bei Moretto und Savoldo, die malerische Wärme Bonifazio's und die glühende Skala Romanin's. Hatte Moretto schon mit seiner Antonius-Glorie in S. M. delle Grazie zu Brescia die Richtung auf die modernen veronesischen Wirkungen eingeschlagen, so offenbart er die Geschmacksverwandtschaft mit Caliari hier nicht blos durch die Auffassung des Gegenstandes, sondern noch mehr durch die Behandlung: seine reichgekleideten Figuren, deren solide Fleischfarbe im Licht mit Mennige und rother Erde, im Schatten mit Kupfergrün gebrochen ist, setzt er vom kaltgrauen Ton der mit schönem perspektivischen Effekt, mit Pfeilerstellungen und Friesschmuck ausgestatteten Baulichkeit los und trägt das Ganze mit leichtem schwungvollen Pinsel vor. Während sich aber der veronesische Meister mit unerschöpflicher Erfindungslust in solchen Compositionen erging, bilden sie bei Moretto die Ausnahme. Nur ein einziges Bild dieser Art kann dem ebenbeschriebenen an die Seite gestellt werden: die Hochzeit zu Kana in S. Fermo zu Lonigo. Wiewohl auch dies Werk in gewissem Maasse Vorbild von Paolo's kolossalem Schaustück desselben Gegenstandes im Louvre geworden ist, hat es doch bei weitem nicht dessen Ausdehnung und Pracht und leidet unter schweren Uebermalungen.[97] — Einige an Grossartigkeit des Vortrags vergleichbare

Lonigo. S. Fermo.

[96] Venedig. S. M. della Pietà an der Riva, Chor, Leinw., Fig. lebensgr., die Ziffern der Inschrift sind ganz übermalt. Das Bild, ehemals im Refektorium zu S. Fermo in Monselice (Ridolfi I, 348), muss, als es noch keine Beschädigung und Uebermalungen erfahren hatte wie jetzt, von ausserordentlicher Schönheit gewesen sein.

[97] Lonigo, S. Fermo, Leinwand mit lebensgr. Fig., bis 1819 im Refektorium, jetzt im Chor der Kirche: der Heiland am Tisch von Gästen umgeben, welche mit Verwunderung wahrnehmen, wie der

Züge bietet noch das wahrscheinlich für eine Kirche in Verona gemalte Altarstück, welches sich in der Nat.-Gallerie zu London befindet:

London. Nat.-Gall. Maria mit dem Kinde in den Wolken, angebetet von Katharina und Klara, erscheint den Heil. Hieronymus, Nikolaus von Bari, Joseph und Franciskus, während Bernardin in ihrer Mitte stehend in der Linken ein offenes Buch und in der Rechten das Monogramm Christi IHS hält; zu seinen Füssen stehen die drei Mitren der Bischofssitze, welche der Heilige angeblich abgelehnt hatte, mit den Inschriften Urbino, Siena und Ferrara.[98]

In der Pflege dieser Gattung von Darstellungen ist Moretto vermuthlich durch seine zahlreichen Bildnissbestellungen verhindert worden. Wir erfahren, dass er ausser seinem Selbstporträt das des Matteo Ugoni, Bischofs von Famagosta, eines berühmten Lehrers des kanonischen Rechts gemalt hat, und ferner den Brunoro Gambara, General im kaiserlichen Heere (der einstmals dem Paolo Giovio die Aufnahme mit der Erklärung geweigert hatte, er habe wohl Betten für Soldaten, aber nicht für Schreiber), sowie den Arzt Bartolommeo Arniggio, welcher einer der bösartigen Epidemien des 16. Jahrh. zum Opfer fiel[99]; aber wir kennen viele andere Bildnisse von seiner Hand, die, soweit sie bezeichnet sind, zugleich Einblick in seine Stilwandelung gewähren.

Aus dem Jahre 1526 besitzt die Samml. Fenaroli in Brescia Brescia, Sml. Fenaroli ein Porträt in ganzer Figur: ein junger Mann in enganliegendem grünen Trikot und schwarzseidenem Mantel in schöner Haltung, den Ellenbogen auf den Sockel eines Pfeilers gestützt, die Linke am Griff des Rapieres; der Thorweg, worin er steht, lässt den

---

Tafelmeister den Wein in eine frische Flasche giessen lässt, oberhalb ein rother Vorhang. Die ganze Fläche ist mit neuer Farbe bedeckt.

[98] London, Nat.-Gall. N. 625, Leinw., h. 11 F. 7, br. 7 F. 6. Auf dem Buche Bernardins die Worte: „Pater manifestavi nomen tuum hominibus.“ Das Bild, früher im Besitz des Sign. Faccioli in Verona, gehörte seit 1852 der Samml. Northwick an, aus welcher es 1859 für die Nat.-Gall. erworben wurde. Es ist kräftig gefärbt mit sattem Farbenkörper und in dem silbernen Ton, den später Paolo Veronese annahm.

[99] Diese werden erwähnt bei Rossi, Elogio 260. 280 und 392 und bei Ridolfi I, 348. 349. Nach Angabe des Letzteren war das Selbstporträt Moretto's auf Eine Leinwand mit dem des Agostino Gallo gemalt, eines Schriftstellers über Ackerbaufragen, und befand sich im Hause des Sign. Francesco Gallo (?) in Brescia.

Blick auf Landschaft frei.[100] Es ist ein Meisterstück der rafaelesken Periode Moretto's, durch Würde und Vornehmheit des Ausdruckes ausgezeichnet. Das sogen. Bild des Arztes im Palast Brignole zu Genua v. J. 1533 zeigt eine Persönlichkeit von Rang, welche Blumen gepflegt zu haben scheint:

Der Mann steht an einem mit grüner Decke belegten Tisch neben Genua. Pal. Brignole
brauner Ruinenwand, die von Epheu bewachsen ist und richtet den Blick auf ein Buch und einen Strauss Rosen. Seine Handbewegung deutet auf Selbstgespräch; er trägt schwarzseidenes Kleid über weissem Unterzeug, Haar und Bart sind schwarz, in der Rechten hält er den Handschuh. Bez. „*νων φυχ*cic MDXXXIII A. B."[101]

Die tiefgrünliche Schattirung des Fleisches und der breite Vortrag dieses wirkungsvollen Bildes erinnerte sehr an Sebastian del Piombo, und dieselben Eigenschaften, die zugleich in hohem Grade an Tizian anklingen, begegnen wieder in zwei männlichen Halbfigurenbildnissen der Gallerie zu Brescia und der Gall. Pitti in Florenz: der eine in geschlitztem lackrothen Wamms von Seide, schwarzem Rock und schwarzer Mütze mit weisser Feder, die Brescia, Gall.
rechte Hand mit einer Karte darin auf den grünen Tischteppich Florenz, Pitti.
gelegt[102], der andere in schwarzem Mantel mit schwarzer Mütze und dem Handschuh in der Linken.[103] — In Geberde wie in massigem Licht- und Schattenvortrag mit Tizian und Giorgione vergleichbar ist sodann das Brustbild des Mannes mit Schriftblatt Brescia. Sml. Erizzo.
und Sanduhr in Casa Erizzo-Maffei in Brescia, eine der feinen Erscheinungen, in denen Moretto das vornehme Blass der edlen Race wiedergibt[104], und die gleiche Verbindung aristokratischer Complexion und Farben-Klarheit zeigt das Porträt des den Kopf

---

[100] Brescia, Samml. Fenaroli, Leinw., lebensgr., bez. MDXXVI.

[101] Genua, Pal. Brignole, Leinwand, lebensgr., der letzte Buchstabe der Inschrift verstümmelt.

[102] Brescia, Samml. Tosi, Leinwand, lebensgr., Hintergr. braune Wand mit Grün verhangen, durch das Fenster rechts Blick auf Landschaft. Fleisch und Hintergrund verputzt. Das Bild stammt aus dem Besitz der Familie Sala.

[103] Florenz, Pitti N. 493, Holz, ebenfalls durch Ausbesserungen beschädigt, aber von feinerem Schmelz und trübgrünem Ton.

[104] Brescia, Gall. Erizzo-Maffei, Leinwand, lebensgross. Dieselbe Samml. besitzt ein anderes Halbfigurenbildniss, die Linke auf ein Buch gelegt, mit sehr nachgebessertem Gesicht (auf dem Tisch ein Tintenfass, Hintergr. bräunlich); der Hauptreiz desselben ist verloren gegangen.

London, Nat.-Gall. auf die Hand stützenden Sciarra-Martinengo in grünem Wamms mit Pelzschaube und blauem Federbarett in der Londoner Nat.-Gallerie[105], das nebenbei lebhaft an Lotto gemahnt. Die Behandlung desselben stimmt in hohem Grade mit einem zweiten Bilde Brescia, Sml. Erizzo. der Sammlung Erizzo-Maffei überein, das für ein Werk Tizian's gilt, aber vermöge seiner breiten Formgebung und flotten Behandlung auch an Romanino denken lässt: es ist Brustbild eines Edelmannes in gelbem Kleid mit grüner Damastmusterung und gleicher Federmütze vor grünem Teppich.[106] Eine Reihe anderer Bildnisse, die dem Moretto zugetheilt sind, können meist nur als Werke der brescianischen Schule bezeichnet werden.[107]

Wir haben bereits ein Bild besprochen, welches dadurch auffällt, dass der Meister darin scheinbar zu einer lange überwundenen Formgebung zurückkehrt, eine Erscheinung, die in der Kunstgeschichte nicht selten begegnet. In hohem Grade gilt dies von dem grossen Leinwandgemälde der Trauer um den Heiland Bergamo, Sml. Frizzoni in der Sammlung Frizzoni in Bergamo, welches mit der Jahrzahl 1554 bezeichnet offenbar aus den letzten Lebenstagen Moretto's herrührt und das uns durch den breiten Wurf der Composition

---

105 London, Nat.-Gall. N. 299, Leinwand, Halbfig., aus der Samml. Lecchi in Brescia; an der Mütze ein Zettel mit dem Spruch „ΤΟΥ ΛΙΑΝ ΠΟΘΩ —“ (bezüglich auf das Verlangen nach Rache für den Tod des Vaters, der im Hugenottenkrieg in Frankreich getödtet worden war).

106 Brescia, Samml. Erizzo, lebensgr., links ein Fenster. Die Fläche und besonders der Kopf ist durch Uebermalungen aus dem Ton gebracht.

107 Dies gilt von folgenden: Rom, Gallerie Colonna: 1. Halbfigur eines Mannes, Wamms und Hosen roth, Mantel schwarz, die Linke auf den Kopf eines Hundes gelegt, auf kaltem Hintergrund, 2. Männl. Bildniss in Pelzschaube, in der r. Hand den Handschuh, r. eine Oeffnung mit Blick auf Landschaft. Eins dieser Bilder gehört dem Morone an, das andere steht noch unter diesem. — Florenz, Uffizien N. 639: Halbfig. eines Mannes mit Laute, ein düsteres und übermaltes Bild aus der brescianer Schule, zweifelhaft, ob von Moretto. — Petersburg, Ermitage N. 114: Halbfigur eines Mannes in Schwarz, die Linke, in welcher er den Handschuh hält, auf ein mit Marmorrelief geziertes Postament stemmend, die Rechte an der Hüfte, oben rechts ein grüner Vorhang, angeblich Porträt des berühmten Arztes Andreas Vesale († 1564), jedoch abweichend von dem Bilde desselben, welches wir von Tizian besitzen, sodass eins derselben falsch benannt ist. — England, Longniddy, bei Earl of Wemyss: Bildniss eines Mannes, sitzend, in dunkler Schaube und Mütze, die Linke am Schwertgefäss; ein tiefgetöntes Bild, das bei flüchtiger Betrachtung an Moretto erinnert. — Locko Part, bei Mr. Drury Lowe (in Manchester N. 254): Männl. Porträt ein Buch haltend mit dem Namen Bartolommeo Capello u. dem Datum „April 1546“ — Broom Hall, bei Lord Elgin: ein alter Mann vor einem Amboss (in Manchester N. 255).

und die wuchtigen Formen in die Zeit versetzt, in welcher er sich am meisten an die Vorbilder Pordenone's hielt.[108]

Wir vervollständigen den Ueberblick über die Werke des ungemein thätigen Mannes durch folgendes Verzeichniss:

Brescia, S. Giuseppe: Herabkunft des heil. Geistes, Leinwand, abgerundet, verblasstes Bild von trübem Ton mit unfeinen Gestalten, welche an Moretto's Schüler Morone erinnern.

Brescia, S. M. Calchera, unter der Kanzel: Christus mit Hieronymus und Dorothea.

Brescia, S. M. delle Grazie: Maria mit Kind in Glorie, unterhalb Martin zwischen Sebastian und Rochus (oben rund, Leinw., Fig. lebensgr.), unbedeutend, zum grossen Theil wohl von Gesellenhänden ausgeführt.

Brescia, Dom (in einem Privatzimmer über der Sakristei): Gottvater und Christus in Wolken die Krone über Maria haltend, unterhalb ein fliegender Engel, welcher dem Petrus die Schlüssel gibt, Paulus mit einer Schriftrolle, und zwischen ihnen allegorische Figuren der Gerechtigkeit und des Friedens (Leinwand, oben rund, Figuren lebensgr.); ein umfangreiches Werk in Moretto's späterem Stil, mit Uebermalungen bedeckt, unter denen man jedoch den ursprünglich flotten Vortrag noch wahrnehmen kann. — Ein zweites Bild ebendort, aus S. Pietro in Oliveto stammend, enthaltend den heiligen Lorenzo Giustiniani zwischen einer Matrone (Weisheit) und Joh. dem Evangelisten, welcher Maria und das Kind anbetet (Leinw., abger., Figuren lebensgr.), ist eine schwache Arbeit aus Moretto's Werkstatt.

Brescia, S. Clemente: Christus am Himmel auf dem Kreuze liegend und den Kopf auf den rechten Arm gelehnt, in der Linken eine Gerte, unterhalb rechts Abraham, links Melchisedek mit der Opferspende Brod und Wein, einen Krieger zur Seite, der ihm ehrfurchtsvoll den Helm reicht (Leinwand, abger., Fig. lebensgr.), durch Ueberarbeitung völlig formlos geworden. — Ebenda: Maria in Herrlichkeit mit dem Kind auf dem Schooss, welches der heil. Katharina den Ring reicht, während ein zweiter Heiliger gegenüber kniet; unterhalb Hieronymus mit dem Löwen, seitlich gesehen, die Linke erhebend und aufblickend, und Paulus, der sich nach der himmlischen Erscheinung umschaut, am Boden Bücher (Leinw., Fig. lebensgr.), in gleichem Zustand wie das vorige. — Ebenda: Ursula mit ihren Jungfrauen (Leinwand, Fig. 3/4 lebensgr.), von falbem Ton, mager und ziemlich leblos componirt, der Ausdruck schlaff; schadhaft.

---

[108] Bergamo (ehemals in Bellagio am Comer-See), Samml. Frizzoni, Figuren lebensgr., an verschiedenen Stellen die Inschriften: „ANO DOM MDLIV MEN OCT" und „FACTVM EST OBEDIENS VSQVE AD MORTEM": wahrscheinlich das bei Chizzola a. a. O. 50 in der Disciplina di S. Giovanni in Brescia erwähnte Bild.

Brescia, alter Dom, Capp. del Sacramento: sechs Bilder, 1. der Engel dem Elias Nahrung bringend, 2. das Fest des Osterlammes, 3. Abraham empfängt Wein und Brod von Melchisedek, 4. der Evang. Lukas lesend, 5. Markus, 6. (jetzt in einem Zimmer über der Sakristei): Opfer Isaaks (Lünette); sämmtlich auf Leinwand, sehr beschädigt, das letzte ganz trübe. Der Christuskopf über dem Altar daselbst hängt zu hoch, um ein Urtheil zuzulassen.

Brescia, S. Nazaro e Celso: Geburt Christi mit den beiden Ortsheiligen (Leinwand, Fig. lebensgross), durch ausgedehnte Uebermalung alles Charakters entkleidet. — Ebenda: Zwei Heiligenfiguren, angeblich Bestandtheile von Moretto's Orgelschrein-Gemälden.

Brescia, Gall. Tosi, N. 40 (38): Maria mit dem Kinde in einer Landschaft sitzend, von Joseph und den Hirten knieend verehrt, im Hintergrund ein Mann mit Kropf (Leinwand, Tempera, Fig. unter Lebensgrösse), eine ruhevolle Composition, deren Figuren zwar über Gebühr fleischig und gezwungen erscheinen, aber deren frischer Gesichtsausdruck dafür entschädigt, die Farben düster und warm und sehr sorgfältig behandelt. — N. 17 (3): Verkündigung, Halbfiguren, durch das Fenster Blick auf Landschaft; ein feines Bild des Meisters und überdies trefflich erhalten. — N. 8 (14): Tochter der Herodias in Landschaft, an der Wand die Inschrift „Quae sacrum Ioannis caput saltando obtinuit.“ Sorgfältig behandelt, etwas an Lotto erinnernd, in den Fleischtheilen nachgebessert. — N. 12: Maria mit Kind und dem kleinen Johannes, welcher eine Frucht bringt; sehr durch Nachhilfen entstellt.

Brescia, Sammlung Fenaroli: Rochus vom Engel geleitet, in Landschaft (ehemals in S. Alessandro), die Figuren voll und schwerfällig gebaut. — Ebenda: die heil. Katharina, lebensgr., schwaches Bild; ferner: Maria mit Kind, Joseph und dem jungen Johannes (Kopf übermalt), Halbfiguren, und eine Wiederholung, auf welcher anstatt Josephs die heil. Anna angebracht ist; beides schwache Leistungen Moretto's. Dasselbe gilt von mehreren andern Bildern dieser Sammlung, z. B. den Figuren des Paulus, Hieronymus, Salomo, Petrus, Joh. d. Evang. und einer Krönung Maria's.

Brescia, Samml. Erizzo-Maffei: Noah's Trunkenheit und ein Bild zur Geschichte des Moses (Leinwand, Fig. unter Lebensgr.), echte Stücke M.'s; ferner die heil. Cäcilia (oder Agnes) die eine Hand an einer Blumenvase, Brustbild, stark durch Abreibung beschädigt, im Charakter etlichen Frauengestalten in Casa Martinengo della fabbrica in Brescia ähnlich.

Brescia, Casa Martinengo della fabbrica: Acht Frauengestalten von feinem Bau und anmuthiger Haltung, scheinbar über eine Brüstung blickend, Fresko, lebensgr., etliche anscheinend schwer übermalt.

Bergamo, S. Andrea: Maria mit Kind zwischen Eusebius, Andreas, Dominikus und Damian (Leinwand, lebensgross), ursprüng-

lich schön, aber durch Uebermalung stumpf und schwerfällig gemacht. Gall.-Bilder

Mailand, Ambrosiana: Tod des Petrus Martyr und seines Genossen, am Himmel ein Engelchor, Figuren wenig unter Lebensgrösse[109], sehr gut behandelt und lichtvoll gefärbt, an manche Altarbilder des Paris Bordone erinnernd.

Mailand, Brera N. 56: Maria in Herrlichkeit mit Franciskus zwischen Hieronymus und Antonius Abbas, von lebhaftem geistigen Ausdruck und kräftiger Färbung, jedoch die Gesichter unschön; sorgfältiges echtes Werk des Meisters (Leinwand, abger.). — N. 65 und 66: Die Heil. Klara und Katharina, Hieronymus und ein Apostel (Holz, 1,04 zu 0,61 M.); N. 68: Franciskus (Holz, 1,10 zu 0,56 M.); N. 278: Himmelfahrt Maria's mit 4 Engeln (Holz, 1,46 zu 0,59 M.).

Mailand, Sammlung Poldi: Maria mit Kind und Heiligen in reichbelebter Landschaft, Holz, kleines Bild; nicht von Moretto, sondern von Romanino (s. oben S. 438).

Rom, Gall. des Vatikan: Maria mit Kind, Hieronymus und Bartholomäus (Leinw., unter Lebensgr.); schönes wohlerhaltenes Bild.

Florenz, Uffizien N. 592: Tod des Adonis; vielleicht mit grösserem Rechte dem Sebastian del Piombo als dem Moretto zuzuschreiben. — N. 1009: „Der heil. Geist zur Vorhölle niedersteigend"; kleines Bild auf Schiefer, ebenfalls nicht echt.

Neapel, Mus. Naz. N. 39: Christus in ganzer Figur, mit den an den Knöcheln zusammengebundenen Händen an der Säule befestigt, im Hintergrunde jenseits einer Mauer Landschaft (Holz, klein); sehr feines und überaus sorgfältig modellirtes Bildchen aus der Zeit von Moretto's breiter silbertöniger Vortragsweise.

Petersburg, Ermitage N. 113: Judith in reicher antiker Kleidung mit Schmuck angethan, den linken Arm auf einen Steinpfeiler stützend, die Rechte am Griff des langen Schwertes, niederblickend nach dem abgeschlagenen Kopfe des Holofernes, auf den sie den Fuss des hoch entblössten, vom Gewande umflatterten linken Beines setzt, hinter ihr ein Baum und Landschaft (Leinwand, Figuren fast lebensgross). Das Bild, ehemals in der Sammlung Crozat als Rafael bezeichnet, trägt jetzt zwar die Benennung Moretto, allein es entspricht dem Stilcharakter des Meisters nicht.[110]

Petersburg, Sammlung Leuchtenberg N. 70: Maria mit dem Kind auf einem Kissen in ihrem Schoosse vor einem Rosenbusch (Leinwand, Kniestück), dem Giorgione zugeschrieben; anmuthig in Gesichtstypen und Bildung und sorgfältig gezeichnet, die Farben warm verschmolzen und weich, hier und da abgerieben; ein höchst anziehendes Werk Moretto's.

---

[109] Wahrscheinlich aus S. Francesco in Bergamo stammend, wo es Ridolfi I. 347 und Fr. Bartoli, Le Pitt. di Berg. 1774 S. 19 beschreiben.

[110] vgl. Waagen, Ermitage S. 66, welcher der Benennung Moretto zustimmt.

Gall.-Bilder. Berlin, Museum N. 175: Der heilige Augustin in vollem bischöfl. Ornat, ganz von vorn gesehen unter einem Thorweg stehend, Hintergrund Landschaft, Fig. 2/3 lebensgr., Kniestück; unbedeutendes Schulbild. — N. 184: Zwei Bildnisse: rechts ein Mann von Rang in blondem Vollbart mit schwarzer Schaube und Mütze, die Linke auf den vor ihm liegenden Brief gelegt, in der Rechten die Feder, nach links umschauend, wo ein anderer in braunem Kostüm, im Profil gesehen, aus einem Zettel vorliest, während er ein zweites Blatt an der Mütze stecken hat; Hintergrund grüne Wand. Halbfiguren 2/3 lebensgross; Schulbild, besser als das vorige. — N. 187: Geburt Christi: Maria mit lebhaft erhobenen Händen in Staunen vor dem am Boden in einem Korbe liegenden Kinde knieend, welches ein alter Schäfer links, der ein Lamm als Spende dargebracht hat, ebenfalls auf den Knieen, ein zweiter in blauem Kittel, die Mütze lüftend mit einem Bündel im Arme stehend begrüsst; hinter der Hauptgruppe Joseph stehend und Anna knieend vor einer hohen Ruine, auf deren Strohdach 6 muntere Engelkinder sitzen und ein langes Spruchband mit dem „Gloria" halten; aus dem Hintergrunde links kommen 2 Hirten mit einem Lamm aus dem Thore herauf, rechts stehen Ochs und Esel und hinter diesen zwei Hirten, in die Ferne zieht sich eine Strasse an verfallener Mauer entlang, über welcher man auf Weide mit Heerde sieht; links die Inschrift „ALEXANDER MORETTVS BRIX : F :"; Leinwand, lebensgrosse Figuren von sehr flauer Charakteristik und theatralischer Haltung, von weichlichem, wenn auch flottem Vortrag; weit geringer als das Altarbild von 1541 und theilweis schwer übermalt. — N. 195: Der jugendliche Sebastian mit violettem Schurz auf einer brückenartig über zerbrochene Postamente gelegten Gesimmsleiste stehend, an die dahinter aufsteigende Säule angebunden, den rechten Fuss auf einen Steinblock setzend, heiteren Ausdruckes nach links gewandt, von wo ein kleiner Engelknabe in rothem Kleidchen mit der Märtyrerkrone in Händen auf einer Wolke herbeiläuft; im Mittelgrund die Wachen, 10 kleine Figuren unter Führung eines Reiters; zahlreiche Ruinenstücke füllen das Marktfeld des Hintergrundes, welcher durch theilweis zerstörte antike Gebäude und weiterhin durch eine antike Stadt und ferne Berge geschlossen wird (auf dem Fussschemel des Heiligen ein Wappen, welches oberhalb weisse Lilie in schwarzem Feld, unterhalb in rothem Felde mit weissem Querbalken drei Schnecken zeigt); Schulbild von ziemlich charakterloser Beschaffenheit, einem Leinwandbilde der Ambrosiana ähnelnd und derselben Hand angehörig.

London, bei Francis Palgrave jun. Esq. (in Manchester N. 253): Maria mit Kind in Wolken, unterhalb die Heiligen Hippolyt und Katharina, Leinwand, aus der Sammlung Solly; ein gutes, aber nicht unberührtes Bild Moretto's.

Paris, Louvre N. 85: Die Heiligen Bernardin und Ludwig (Holz, oben rund, 1,13 zu 0,60 M.); N. 86, Seitenstück zum vorigen:

Bonaventura und Antonius von Padua (erworben durch Tausch aus der Brera in Mailand); beides sorgfältige silbertönige Bilder aus M.'s guter Zeit.

Folgende Bilder in England haben die Verf. nicht selbst gesehen: Beim Archidiakon von Durham: Bartholomäus und ein zweiter Heiliger (s. Waagen, Treas. Suppl. 491); Garscube in Schottland: Madonna thronend unter einem von 2 Engeln gehaltenen rothen Baldachin, unterhalb und zu den Seiten Engel mit Guitarre, nebst den Heil. Augustin, Stephan und Laurentius (Waagen, Treas. III, 293).[111]

Gian' Girolamo Savoldo von Brescia, welcher um die Mitte des 16. Jahrh. in hohem Alter starb[112], soll aus edlem brescianischen Hause entsprossen und mehr aus Vergnügen als um des Verdienstes willen thätig gewesen sein. Diese Angabe unterliegt jedoch zum Theil ernstlichem Zweifel. Die früheste Kunde, die wir von ihm haben und die auffälliger Weise aus florentinischer Quelle stammt, lehrt, dass er unterm 2. December

---

[111] Verlorene und den Verf. unbekannte Werke: Brescia, S. Agata: Johannes der Täufer und ein Prophet (Chizz. 75. 76); bei Sign. Arici: Bildniss in ganzer Figur (Chizzola 160); Samml. Avogadri (ganz in die Samml. Fenaroli übergegangen, vgl. Chizzola 179); bei Sign. Baitello: versch. Bilder (Ridolfi I, 349); Samml. Barbisoni: die Heil. Franciskus und Bonaventura; Bildniss eines Mannes; Maria klagend; Johannes; ein Kopf (Chizzola 165. 166. 171. 174); Batalboino bei Brescia, Kirche: Maria mit Kind in Herrlichkeit zw. Franciskus und einem zweiten Heiligen, unterhalb Hieronymus, Antonius, Klara, ein Bischof und der knieende Umberto Gambara; Brescia, S. Clemente: Auferstehung Christi (Ridolfi I, 344), Thomas Aquinas (Chizzola 131); bei der Compagnia dell' Oriflamma: Fahne enth. Christus auferstehend umgeben von den Heil. Nazarus und Celsus und auf der Rückseite die trauernde Maria mit Johannes und Magdalena (Chizzola 60 und Ridolfi I, 343); in S. Felice bei Brescia: Thomas' Unglaube (Ridolfi I, 346); Brescia, S. Giovanni: Johannes und Magdalena zu den Seiten eines geschnitzten Crucifixes (Ridolfi I, 345); Samml. Secchi: Joh. d. Evangel.; das Porträt eines Bischofs; heil. Katharina (Odorici, Guida 185 und Ridolfi I, 348); in Limone bei Brescia: Mad. mit Kind und Heiligen (Ridolfi I, 346); bei Signori Savoldi: die Köpfe der Heiligen Faustin und Jovita (Ridolfi I, 349); bei Sign. Ugeri: 3 Bildnisse, dabei ein Bischof und ein Feldhauptmann in Rüstung (Ridolfi I, 348). — Venedig, Casa Delfino: versch. Bilder (Sansovino edt. Mart. 376). — Mailand, Zecca: Bekehrung des Saulus (Vasari XI, 264 H. Bianconi, Guida di Milano S. 140 erwähnt dieses Bild in der Kirche S. Celso und theilt die Inschrift mit „Alexander Morettus fecit.“). — Ausserdem soll Moretto (nach Ridolfi I, 344) auch die jetzt nicht mehr vorhandenen Flügeltafeln zu Tizian's grossem Altarstück in SS. Nazaro e Celso in Brescia geliefert haben.

[112] Er lebte noch im J. 1548, vgl. Aretino, Lettere V, 64 und Bottari, Lett. pitt. III, 176. Seltsamer Weise wusste Bottari nicht, dass Gian' Girolamo, wie er dort genannt wird, mit Savoldo identisch ist.

1508 in der Badergilde zu Florenz zünftig wurde[113], und sein Schüler Paolo Pino sagt von ihm, er sei trotz seines Fleisses und seiner vorzüglichen Leistungen und trotz der Gunst, welche er beim letzten Sforza in Mailand genossen, doch unbekannt geblieben[114]; und dies trifft zu, denn wir beobachten, dass Savoldo erst in sehr später Zeit zu Anerkennung gelangte.

In der Anwendung gewisser kalter Töne und starker Licht- und Schattencontraste hat Savoldo einige Aehnlichkeit mit Moretto, aber sein Stil ist häufig rauh und durchgehends von geringerem Adel. Obgleich auch er sich im wesentlichen an denselben Mustern herangebildet hat wie seine Landsleute, blieb er doch nicht so fest an ihnen haften, besonders da ein längerer Aufenthalt in Venedig ihn in die künstlerische Machtsphäre Tizian's und Sebastian's versetzte. Während aber Romanino und Moretto in ihren späteren Jahren die vornehme Monumental-Darstellung pflegten, welche Bonifazio und Paolo Veronese zur Blüthe gebracht, begnügte sich Savoldo mit Wirkungen bescheidenerer Art. Er malte gern Nachtstücke oder Scenen in der Dämmerung und verweilt im religiösen Stoffgebiet. Dabei hält er ein ganz ausgeprägtes technisches Verfahren inne, und es erscheint deshalb umso befremdlicher, dass seine Arbeiten so selten herauserkannt worden sind; denn wir finden sie weit öfter unter den Namen Bellini, Giorgione, Tizian, Pordenone, Sebastian und Bonifazio als unter seinem eigenen. Sogar in Bergamo, wo man bei der Nähe der Heimath Savoldo's Bekanntschaft seines Stiles voraussetzen sollte, ist er unserer Meinung nach unter einem angeblichen Bellinibilde im Dom daselbst verborgen:

Bergamo, Dom.

Dasselbe stellt die mit betenden Händen vor einer neutral gefärbten Architektur stehende Maria dar, an die Brüstung gelehnt, auf welcher der Knabe liegt, der ein Paar Tauben im Korbe betrachtet.[115]

---

[113] Er heisst dort „Johannes Jeronimus Jacopi Domini Pieri de Savoldis de Brixia“. (Wir verdanken diese Angabe der Güte des Sign. Gaetano Milanesi.)

[114] P. Pino spricht in seinem Dialogo della pittura (Venedig 1548) fol. 5 t. folgendermaassen von ihm: „Vedete messer Gierolimo Bresciano maestro di Paolo Pino, huomo raro nell' arte nostra ed eccellente imitator del tutto, come ha ispesa la vita sua in poche opere e con poco preggio del nome suo. Vero è ch'un tempo fù proviggionato dall' ultimo Duca di Milano.“

[115] Bergamo, Dom, Holz, Halbfiguren. Vgl. unter Giov. Bellini Band V, 195.

Rundlicher und derbgesunder Körperbau sowie kurze plumpe Hände deuten hier unverkennbar auf dieselben palmesken Vorbilder hin, mit denen Romanino so eng verwachsen war. Warm düsteres Fleischlicht geht mit harter Brechung in purpurnen Mittelton, dieser in rauhe dunkelgraue Schatten über, und die grelle Tiefe der Gewandfarben verbunden mit schleimigem Auftrag von streifiger Durchsichtigkeit geben eine kalte Gesammtwirkung. — Eins seiner anmuthigsten Abendbilder ist die gemüthvoll behandelte Anbetung des Christuskindes in S. Barnaba zu Brescia, wo die heiligen Aeltern im Stalle neben den Thieren vor dem Knaben knieen, beobachtet von einigen Männern, welche durchs Fenster hereinschauen, während im Hintergrunde der Engel den Hirten die Botschaft bringt.[116] Breite Schattenmassen von Dämmerlichtstreifen unterbrochen und schiefergrauer Gesammtton bilden die charakteristischen Merkmale dieses wie aller Altarstücke Savoldo's, aber die völligen Gestalten und blöden Gesichter sind durchaus in Moretto's Weise behandelt. Brescia. S. Barnaba.

Diesen in der Vaterstadt des Meisters entstandenen Werken wird das im Louvre befindliche Bildniss anzureihen sein — ein Ritter in dunklem Zimmer sitzend, dessen Gestalt von Spiegeln aufgefangen wird — welches lange für ein Porträt des Gaston von Foix († 1512) galt und trotz der Namensbezeichnung infolge des eigenthümlichen Effektes mit dem Wiederschein hartnäckig als Giorgione's Arbeit angesehen wurde.[117] In Wahrheit gehört es der späteren Zeit Savoldo's an, ist flott, düster und hart behandelt und bietet eigentlich nur um des willen Interesse, weil es, ohne Zweifel unterm Einflusse des damals brennenden Rangstreites zwischen Malerei und Bildhauerei entstanden, als Beweismittel für die Fähigkeit des Malers eingetreten ist, gleichzeitig verschiedene Ansichten des nämlichen Gegenstandes vor Augen Paris. Louvre.

---

[116] Brescia, S. Barnaba, 4. Altar rechts, Holz, Fig. lebensgr. (mit einer Predelle aus dem 18. Jahrh.); das ganze Bild stark restaurirt; die blauen Gewänder von Maria und Joseph sind neu, der Kopf des bärtigen Mannes am Fenster in den lichten Stellen aufgefrischt.

[117] Paris, Louvre N. 395, in rothem Wamms mit Kürass, Holz, h. 0,91, br. 1,23, Halbfig., bez. „Opera de jouani jeronimo di bressa di savoldi“; vgl. Trésor des merveilles de Fontainebleau von Père Dan (s. Katalog des Louvre) und Félibien, Entretien etc. III, 85.

zu stellen, ein Experiment, dessen vollkommenste Lösung von Giorgione berichtet wird.[118] Eine Wiederholung des sog. „Gaston-Porträts“ in Hampton-Court, das dort ebenfalls Giorgione benannt wird, zeigt, dass sich Savoldo, dem es zuzutheilen ist, auf solche Leistung etwas zu Gute that.[119]

Hampton-Court.

Savoldo scheint schon früher, wohl noch vor der Plünderung Brescia's (1512), wo sich ausserordentlich wenige Nachrichten von ihm finden, nach Venedig übergesiedelt zu sein. Infolge jüngst gewonnener Aufschlüsse haben wir ihn i. J. 1521 hier zu vermuthen, und er hat offenbar mehrere der in seiner Heimath bewahrten Bilder in der Lagunenstadt gemalt. Um diese Zeit bestellten die Vorsteher der Kirche S. Niccolò zu Treviso ein Altarbild bei einem Maler mit dem fragwürdigen Namen „Fra Marco Pensaben“, der auch ans Werk ging, aber es auf die seltsamste Weise wieder preisgab. Der Hergang ist sehr verwickelt. Am 13. April 1520 erschien Vittor Belliniano, den wir unter den Bellinesken dritten Ranges kennen lernten[120], in Treviso und erhob Aufgeld im Namen des „Fra Marco Pensaben von Venedig“ für ein von diesem zu lieferndes Gemälde. Bald darauf, am 24. desselben Monats stellte sich „Fra Marco Pensaben“ selbst ein und bereitete die Arbeit vor, wie wir aus der von ihm gemachten Bestellung von Wasserbecken und Gallnäpfen schliessen dürfen. Am 11. August erfolgte Zahlung von 6 Lire an „Fra Marco Maraveia“ für Thätigkeit am Altarbilde; am 27. November erhielt „Fra Marco“ (fraglich ob Maraveia oder Pensaben?) 131 Lire 13 Soldi als Theilzahlung und ausserdem 30 Lire und 4 Soldi an Provisionen; endlich wird unterm 31. Januar 1521 noch eine weitere Zahlung von 6 Lire und 4 Soldi an „Fra Marco“ erwähnt. Da tritt plötzlich unaufgeklärte Unterbrechung ein. Fra Marco Pensaben verschwindet ohne Abschied aus Treviso. Der zur Kundschaft ausgeschickte Dominikanerbruder Fra Alvise kehrt am 16. Juli, nachdem er Padua, Monselice, Este, Legnago und Soave nach dem Flüchtling abgesucht, unverrichteter Dinge heim.

---

[118] vgl. oben S. 217 u. 218.

[119] Hampton-Court N. 74, benannt „Krieger von Giorgione“, in der Ausführung dem Exemplar im Louvre nicht ebenbürtig.

[120] vgl. Band V, 298 ff.

Fra Marco bleibt allen Nachforschungen zum Trotz verschollen. Wir werden sehen, dass nachmals Savoldo die von dem fabulosen Meister begonnene und so seltsam aufgegebene Arbeit vollendet hat.[121]

Erneute Prüfung der Akten dieses Handels, in welchem uns als Maler in S. Niccolò zu Treviso zwei Mönche von ähnlichem Namen — beide kurzweg „Fra Marco" — entgegentreten, wäre umso wünschenswerther, als vor ihrer Mittheilung ein Fra Marco Pensaben überhaupt unbekannt war. Federici, der sie benutzte, hielt ihn für identisch mit einem Mönch, welcher im Jahre 1502 in den Dominikanerorden trat, 1514 Unter-Prior zu S. Giovanni e Paolo in Venedig und 1524 Ober-Sakristan desselben Klosters war. Marchese und Andere glaubten in ihm den „Fr. Marcus Venetus" zu erkennen, dessen Signatur sich auf einem Bilde der Sammlung Lochis-Carrara in Bergamo findet; Federici allein wagte die Annahme, dass Fra Sebastian del Piombo hinter ihm versteckt sei.[122] Nun hat es aber grosse Bedenken, sich einen in der angegebenen Weise in Venedig beamteten Geistlichen mit künstlerischer Arbeit in Treviso beschäftigt vorzustellen; ebenso unwahrscheinlich ist, dass derselbe Zahlung bei einem Kloster seines Ordens durch einen Laien wie Vittor Belliniano erhoben haben soll; und vollends: wie konnte ein Mönch, der 1520 in Treviso davonging, sich in S. Giovanni e Paolo in Venedig, obenein als Sakristan, verborgen halten? Mehr Schein hat die Ansicht, wonach derselbe Maler, der das Altarstück in S. Niccolò unfertig verliess, das Madonnenbild in Bergamo gemalt habe, das wir daraufhin betrachten müssen:

Es ist Halbfigurenbild: Maria sitzt mit weissgestreiftem Schleier auf dem Kopf rechts in einem mit roth gemusterten Teppichen bedeckten Zimmer, durch dessen weite Fensteröffnung man in eine Bergamo, Gall.

[121] vgl. Federici, Mem. Trevig. I, 121 ff. und 130—132.

[122] vgl. Federici a. a. O. und P. Vinc. Marchese, Mem. dei più insigni pitt. etc. Dominicani, Genueser Ausg. 1869 III, 249 ff. und Rosini, Storia della pitt. V, 287. Marchese, theilt übrigens aus Nachrichten, welche Federici nicht kannte, mit, dass Fra Marco Pensaben der Dominikaner bereits seit 1502 im Kloster zu S. Giov. e Paolo war und dort i. J. 1530 starb. Marchese's Angabe, wonach derselbe Laie gewesen sei, ist daher zu berichtigen.

sauber ausgeführte Berg-Landschaft mit Wald, Schäfern und ferner Stadt blickt, und legt, während sie auf den nackt in ihrem Schoosse sitzenden segnenden Knaben herabblickt, die Finger der weit vorgestreckten rechten Hand einem vor ihr knieenden Geistlichen auf die Stirn, hinter welchem Petrus Martyr mit dem Messer im Schädel betend und ein baarhäuptiger Bischof im Ornat stehen; rechts auf einem Tischchen ein Buch, auf dessen Lesezeichen die Inschrift steht: „Fr. Marcus. uenetus P.“ [123]

Die Figuren, durchweg ungeschickt und gezwungen von Geberde, eintönig röthlich gefärbt, trocken gezeichnet und dürftig schattirt, verrathen einen sehr unbedeutenden Maler, denselben, den wir in einem Bilde ähnlicher (übrigens oft wiederkehrender) Composition vor uns haben, welches bis vor kurzem im Besitz des Mr. Pinti in London war.[124] In der Behandlung dieser Stücke ist nichts, was an Marziale oder Basaiti erinnerte, wohl aber begegnet dieselbe wie auch die nämlichen Typen in den frühesten Leistungen Previtale's und Lotto's, und auf zwei kleinen ebenso primitiv vorgetragenen Bildchen des Museums zu Stuttgart, von denen eins sogar mit dem hier auf Basaiti gedeuteten Namen bezeichnet ist.[125] Bei weitem am meisten ähnelt diese ganze Gruppe dem Marco Belli und zwar dessen Bilde der Darbringung im Tempel in Rovigo.[126] Die Namensinschrift auf dem Exemplar in Bergamo ist zwar keineswegs unbedenklich, aber ihre Echtheit angenommen, würde sie die Vermuthung bestärken, dass Marcus Venetus und Marco Belli ein und dieselbe Person waren. Ob dahinter nun wieder Fra Marco Pensaben steckt, ist schwer zu entscheiden. Was wir jetzt auf der grossen Altartafel in Treviso sehen, hat Savoldo gemalt; was er vorfand, mag gern von Fra Marco Veneto

London. Saml. Pinti.

Stuttgart, Museum.

---

123 Bergamo, Gall. N. 219, klein, Fig. bis zum Knie, ungefähr 1/3 Lebensgrösse. Maria trägt gelbrothe Tunika mit schwarzem Ueberkleid und rothem Mantel.

124 Brustbild der Madonna mit dem Kinde auf dem Schooss, links vor breiter Fensteröffnung ein einzelner Heiliger; auf dem in der Hand des Knaben befindlichen Zettel bez. „Fr marcus venetus faciebat“ (Echtheit fraglich), Holz, klein, Fig. 1/4 lebensgr.

125 Stuttgart, Mus. N. 128: Maria das Kind im Schoose haltend, streckt die Hand aus, welche jedoch keine Stifterfigur, sondern nur ein Buch berührt (vgl. Band V. S. 186 Anm. 144 und S. 285). Ebenda N. 140: dieselben Gruppen, Maria berührt ebenfalls ein Buch, hinter derselben steht jedoch eine betende Gestalt in hellblauem Gewande mit gelbem Mantel; ansprechendes Bild, aber gleich dem obigen übermalt (s. Band V a. a. O).

126 vgl. Band V. S. 148 und 302.

oder Marco Belli hergerührt haben. Die sehr bescheidene Leistungsfähigkeit, die wir bei dem Maler der erwähnten Bilder in Rovigo, Bergamo, London und Stuttgart wahrnehmen, stimmt recht wohl mit Marco Pensaben's Beziehungen zu Vittor Belliniano, wie auf der andern Seite die Unthätigkeit des sogenannten Pensaben und seine Flucht aus Treviso keinesfalls Gutes von seinem Kunstvermögen denken lassen. Der Mann aber, dessen Name widerrechtlich mit dem von ihm so schnöd verlassenen Werke verbunden ist, hat unverdienten Nachruhm erschlichen, denn die stolze Grossartigkeit des Altarbildes in Treviso, wie es vor uns steht, schliesst die Hand eines Marco Belli, Marcus Venetus oder Fra Marco Pensaben, soweit wir ihn überhaupt nennen dürfen, völlig aus:

In prächtiger Mosaik-Kuppelhalle mit Rundbildern des Markus und Johannes in den Zwickeln der Decke sitzt Maria auf stattlichem Thron, über welchem die Lampe hängt, die Linke auf die Armlehne gelegt, mit der Rechten den Knaben haltend, der aufrecht nackt in ihrem Schoosse stehend die Hand zum Segnen erhebt; auf dem Flur links sind die Heiligen Nikolaus mit Kreuzstab, Mitra und den goldenen Kugeln, Benedikt IX. und Dominikus mit dem Lilienstab gruppirt, ihnen gegenüber Liberale mit dem Banner, nach aussen schauend, Hieronymus in sein Buch vertieft, und Thomas von Aquino, den Blick zur Jungfrau emporgewandt; zwischen den Gruppen auf der unteren Thronstufe sitzt ein schöner ernster Engelknabe die Mandoline spielend.[127] Treviso. S. Niccolò.

Die ganze Composition, aus überlebensgrossen Figuren bestehend, athmet die Hoheit der späteren Periode Giovanni Bellini's, der Gesammteindruck ist festlich vornehm, die Charaktere edel und lebensvoll. Wenn man auch an den Gestalten des Liberale und Hieronymus und am Gesicht des Nikolaus einige derb hingesetzte Nachhilfen von modernerer Hand — vielleicht des Girolamo Pennacchi — wahrnimmt, hat doch das Uebrige einheitlichen Guss und deutet unverkennbar auf Savoldo, über dessen Thätigkeit wir zudem Nachweis haben. Denn wir erfahren ur-

[127] Treviso, S. Niccolò di Bari, Chor, Hochaltars, zwischen zwei Fenstern, deren Licht die Wirkung des Bildes sehr beeinträchtigt, Holz, h. 20½ F., br. 12 F., übermalt an den angegebenen Stellen (bei Nikolaus die untere Gesichtshälfte) und neuerdings sehr zum Nachtheil verputzt und abgewaschen, besonders an der Figur des Thomas, dessen Hände übergangen sind, wie auch das rechte Auge des Engels. Abbild. in Rosini's Atlas Tafel 158.

kundlich, dass nach der erfolglosen Rückkehr Fra Alvise's nach Treviso ein anderer Maler zur Vollendung des Bildes herangezogen wurde und zwar „Mistro Zan Jeronimo“ d. h. Gian Girolamo Savoldo, der im Herbst 1521 zu diesem Zwecke aus Venedig herüberkam.[128]

Die Frage bleibt offen, ob Savoldo, der das Werk nun vollendete, Brauchbares von Fra Marco's Hand vorgefunden. Vielleicht behielt er die Composition in der Anlage bei. Diese hat in ihrer Grossartigkeit Etwas von Sebastian del Piombo. Angenommen nun, Fra Marco habe den Karton von einem tüchtigen venezianischen Meister, wie etwa Sebastian, entlehnt, so lässt sich sein künstlerischer Bankrott nichts destoweniger erklären. Ein Maler von flotter Hand mochte unter solchen Verhältnissen recht wohl ein Werk zu Stande bringen, das seine Wirkung that. So hat sich z. B. Torbido mit Zeichnungen Giulio Romano's trefflich abgefunden, während Alfani auf rafaelischen Vorlagen schon strauchelt; ein noch geringerer Techniker aber, wie es Fra Marco gewesen sein wird, musste Schiffbruch leiden. Es erscheint daher ganz begreiflich, dass Fra Marco, als er beim Beginn der Arbeit auf Grund fremder Zeichnung seines Unvermögens inne ward, dem Besteller ein gutes Stück Geld ablockte und dann das Weite suchte. Savoldo aber war Manns genug, die vorgefundenen Anlagen mit eigenem Inhalt zu erfüllen. Wie dem auch sei; am meisten vom Geiste der venezianischen Grossmeister jener Zeit zeigt die mittlere Gruppe: Maria mit dem Kinde und der Engel zu Füssen, und kein Theil des Bildes, höchstens die wuchtigen Vordermänner der heiligen Umgebung ausgenommen, offenbart Savoldo's Stil so deutlich. Wir erkennen ihn an dem echt brescianischen Typus der Jungfrau, deren rundliches Gesicht auf das palmeske Ideal hinführt, und in der etwas ältlichen und herkömmlichen Bildung des Jesusknaben, in der Betonung der Umrisse, den gezwungenen Geberden der Hände und in der leder-

---

[128] s. Federici a. a. O. I, 131. 132. Die Rechnung über die Reise Zan Jeronimo's zur Besichtigung des Bildes ist vom 8. Sept., die Zahlungen für seine Malerei v. 13. Oktober 1521 (zusammen 204 L. 12 S. ohne Zuthaten und Naturalleistungen).

artigen Behandlung des Fleisches. Ebenso charakteristisch für Savoldo ist ferner die nach dem Muster wollener Decken oberflächlich gefältelte Gewandung, die Verbindung warmen Lichtes mit schiefergrauen Schatten und der Glanz zähflüssiger durchlässiger Farbe; endlich finden wir hier auch das bei ihm besonders beliebte Verfahren wieder, grosse Flächen des Bildes in Dämmerlicht zu legen.

Anklänge an grössere venezianische Meister, wie sie bei Savoldo's Mitteln nur natürlich sind, bietet auch die später und vermuthlich für S. Domenico zu Pesaro gemalte Marienglorie der Brera, in welcher der geistige Beistand Tizian's und Sebastian's Mailand, Brera. gleichmässig wirksam erscheinen und die überlebensgrossen Figuren in der breiten und fleischigen Weise Moretto's und Romanino's geformt sind: Petrus und Paulus, Hieronymus und Dominikus schauen von einer Wiese aus nach der Jungfrau empor, welche das Kind im Schoosse von zwei Engeln umgeben auf Wolken ruht.[129] Auch diesem Bilde ist die Mischung röthlicher Lichter mit schiefergrauen Halbtönen eigen, die sich vermöge satten Bindemittels von der landschaftlichen Form und dem Himmelsplan abheben, letzterer aber zeigt eine Reinheit und Harmonie, die Savoldo selten in solchem Maasse darbietet; die mächtige Bildung der Hauptfiguren trifft ganz mit dem Charakter des Altarstückes in Treviso zusammen, die Gewänder haben die nämliche Stoffbeschaffenheit, sind hier jedoch breiter geordnet. — Genaues Gegenstück dazu ist das unter Bonifazio's Namen dem Savoldo angehörige Madonnenbild mit ebenfalls vier Heiligen in S. Maria Verona, S. M. in Org. in Organo in Verona, nur dass hier wie auf anderen Werken des Meisters der Mangel an feinerem coloristischen Gefühl recht auffällig wird, der sich in dem olivenfarbenen mit purpurnen Halbtönen und eisengrauen Tiefen modellirten Fleisch und den derb kräftigen Gewandfarben kundgibt; doch hat das Bild ausserordentlich gelitten.[130]

---

[129] Mailand, Brera N. 142 (62) Holz, oben rund, h. 4,78, br. 3,05, bez. „Opus de Joamne jeronimo de bressa dz° Savoldi" — vermuthlich das Bild, welches Lanzi II, 186 in S. Domenico erwähnt, obgleich er nur Christus, nicht auch Maria auf demselben angibt.

[130] Verona, S. M. in Org., über dem

Florenz, Uffiz. Mailand, Ambros. Die Verklärung Christi in den Uffizien, von welcher sich eine grosse, aber unbedeutendere Wiederholung in der Ambrosiana zu Mailand befindet, ist trotz der unerfreulichen Härte und Dunkelheit der Umrisse und der steingrauen Mitteltöne bemerkenswerth als Beispiel der Vorliebe Savoldo's für auffallende Wirkungen: indem er die Figuren vor eine Mandorla stellt, von der das ganze Licht ausgeht, hüllt er sie in neutral getönte Dämmerung, die nur durch einen schmalen Saum kühler Reflexstrahlen gehoben wird.[131] Wärmer und anziehender bei gleichartiger Behandlung Florenz, Pitti. erscheint die Anbetung der Hirten, welche in der Gallerie Pitti für Tizian gilt, dem sie an Reichthum des Tones und des Machwerkes in der That ungewöhnlich nahe kommt.[132]

Am liebsten wendet Savoldo seine absonderlichen Effekte auf Darstellungen aus der Kindheit Christi an. Bei einem dieser Familienstücke mit Halbfiguren im Museum zu Turin, das lange unter Pordenone's Namen ging, ist allerdings eine gewisse Verwandtschaft Turin, Museum. mit Palma bemerklich; das Motiv führt auf Bilder Romanino's zurück: es zeigt Joseph wie er das weisse Tuch, welches den wachen Knaben bedeckt, in Gegenwart der anbetenden Jungfrau und des heil. Franz lüftet.[133] Fast die nämliche Composition, nur mit dem Unterschiede, dass statt des Franciskus Hampton-Court. eine weibliche Heilige eingeführt ist, haben wir in Hampton-Court, wo sie trotz der ausgeprägten Eigenheiten Savoldo's gleichfalls dem friaulischen Meister zugetheilt ist.[134] — Ein zweites Stück in Turin, Geburt Christi, gibt in anziehender Weise mit ausserordentlich gelungener Luftwirkung und gediegenem Schmelz

---

Altar links, Leinwand, oben rund, Fig. lebensgross: Maria am Himmel innerhalb eines von Wolken umgebenen Nimbus niederblickend auf die Heil. Petrus und Bernhard links, Zeno und Paulus rechts. Auf einem Steine links die (allerdings verdächtige) Jahrzahl 1533 und rechts das Wappen der veronesischen Familie della Torre; das Ganze durch Nachhilfen stumpf und blind geworden.

[131] Florenz, Uffizien N. 645. Holz, Fig. ½ lebensgr., zersprungen und auch nicht unangetastet. Es befand sich ehemals in der Sammlung des Erzherzogs Leopold von Toskana (s. Boschini, Carta del naveg. 365). — Mailand, Ambros., lebensgr. Fig., durch Alter und Uebermalungen verdüstert; Originalität zweifelhaft.

[132] Florenz, Pitti N. 423, kl. Tafel mit ganzen Figuren.

[133] Turin, Mus. N. 118, Leinwand, Halbfig., h. 0,90, br. 1,37.

[134] Hampton-Court N. 631, Leinw. mit lebensgr. Halbfig., dem Pordenone zugeschrieben. Neuerlich soll der volle Name unsres Meisters zum Vorschein gekommen sein.

die Abendstimmung in bergiger Landschaft wieder: Maria rechts vor dem Kinde knieend, das von den Hirten angebetet wird.[135] Eine Abwandlung des Gegenstandes, welche demjenigen in S. Barnaba in Brescia ähnelt, findet sich in sehr schadhaftem Zustande in S. Giobbe in Venedig.[136] Von den Epiphanienbildern heben wir noch das verschieden benannte in der Gallerie Leuchtenberg in Petersburg hervor: links vor der Hütte Maria mit dem Kinde auf dem Schooss und Joseph zur Seite, rechts zwei knieende Hirten und in der Ferne der Zug der Könige, gegenüber ein Sarkophag, in welchen ein Cherub schaut (das Motiv demjenigen auf Tizian's sogen. irdischer und himmlischer Liebe ähnlich)[137]; es ist dem Giorgione zugewiesen, auch Pordenone getauft worden, gehört aber zweifellos dem Savoldo an und ist nur Wiederholung einer Composition von derselben Hand in der Gall. Manfrin.[138]

Turin, Museum.

Venedig. S. Giobbe.

Petersburg, Gallerie Leuchtenb.

Venedig. Gall. Manfr.

Wie Savoldo in Bildnissen, Gesellschaftsscenen, Allegorien oder Darstellungen antiker Fabelstoffe sehr Ausdrucksvolles leistet, weiss er mit besonderem Glück Geist und ursprüngliche Empfindung in der Charakteristik einzelner Frauengestalten zur Geltung zu bringen. Kaum ein zweiter Meister dieser Zeit hat es an naiver Schalkhaftigkeit der Mädchen-Figur gleichgethan, die wir im Museum zu Berlin von ihm besitzen: die Rechte in der am Hals gelüfteten über den Kopf gezogenen braunseidnen Mantille, die Linke herabhängend, gleitet die jugendlich lebenslustige Erscheinung frank und hurtig mit flüchtig beobachtendem Blick nach dem Beschauer an Ruinen hin, die den Hintergrund füllen; der Abend sinkt herab, das Licht trifft nur noch die Spitzen des

Berlin, Museum.

---

135 Turin, Mus. N. 119, Holz, 1,41 zu 0,96.

136 Venedig, S. Giobbe, Leinw., Fig. lebensgr., in vielen Theilen verputzt und aufgefrischt; infolge dessen ist vermuthlich die Jahrzahl 1540 verschwunden, welche die Herausg. des Vasari-Lemonier XI, 265 auf dem Bilde erwähnen.

137 Petersburg, Samml. Leuchtenberg N. 22, Holz, h. 2 F. 5, br. 3 F. 1¼. Als Pordenone sah es Waagen (Ermit. 375) an; die Färbung ist düster, hart und glatt, die Zeichnung derb markirt, Schatten überwiegt wie gewöhnlich das Licht.

138 Venedig, Gall. Manfrin, Leinwand, mit dem vorigen übereinstimmend, nur dass Jesus hier in einem Korbe schläft; Maria kniet betend und der kleine Johannes kommt herzu. Der Katal. der Sammlung gibt den Namen Savoldo's mit Recht, aber die Ausführung ist geringer als gewöhnlich, sodass man das Bild für eine Arbeit der Schule halten möchte.

Gesichtchens, das im Uebrigen in Dämmerung liegt.[139] Er hat dies anmuthige moderne Motiv, welches begreiflicher Weise viel Glück machte, in der „Zingara“ wiederholt, die in der Sammlung Fenaroli zu Brescia unter Tizian's Namen hängt, aber nicht mit demselben Erfolg, wie denn auch die Bewegung der Figur unterbrochen ist und der Hintergrund anspruchsvoller eine Ansicht von Venedig bietet.[140] — Aehnliche Wirkung findet sich in dem schäfermässigen Flötenspieler mit breitschattigem Kremphut in reizender dämmriger Landschaft, der Eigenthum des Lord Wemyss in Longniddy ist und dort für Giorgione gilt[141]; das Bild gehört aber ebenso sicher dem Savoldo wie das nicht minder misbenannte Kriegerporträt mit Brustharnisch in der Gallerie Liechtenstein zu Wien.[142]

Brescia, Sml. Fenaroli

Schottland, Longniddy.

Wien, Gall. Liechtenstein.

Schon dieser Ueberblick über Savoldo's Werk, welches wir noch zu ergänzen haben, lässt erkennen, dass er fleissig und mit zunehmendem Geschick gearbeitet hat. Von der Schätzung, die ihm zu Theil wurde, gibt der Brief einen Begriff, in dem Aretino im Winter 1548 zu Gian Maria in Venedig von dem grossen Wissen und der in Fresko, Deckfarbenmalerei und Oel erprobten Tüchtigkeit Savoldo's mit dem Ausdruck des Bedauerns über den vom Druck des Alters herbeigeführten Nachlass seiner Kraft spricht, für den ihn nur die Gewissheit wachsenden Ruhmes entschädigen könne.[143]

---

139 Berlin, Museum N. 307, Leinwand, Kniestück, lebensgr., aus Samml. Solly, bezeich. „Joannes Jeronius sauoldus da brisia faciebat.“, stark beschädigt.

140 Brescia, Samml. Fenaroli, Leinw., lebensgr. Kniestück, die Figur steht: vielleicht dasselbe Bild, welches unter der Bezeichnung „Magdalena“ bei Ridolfi I, 355 in Casa Averoldi in Brescia erwähnt ist.

141 Schottland, Longniddy, Halbfig., lebensgr. in dunkelgrauem Wamms mit lackrothen Aermeln; die Farbe ist durch Putzen etwas stumpf geworden; im Hintergrund rechts Häuser und Bäume mit einem Brunnen davor, sowie verschiedene männliche und weibliche Figuren mit Ochs, Esel und Schaaf. Das Bild entspricht genau der Beschreibung eines in der Sammlung Muselli zu Verona unter Seb. del Piombo's Namen aufgeführten Stückes (vgl. Campori, Racc. di Cat. 188).

142 Wien, Gall. Liechtenstein, Leinw., lebensgr. Der Mann baarhäuptig, trägt rothe Aermel und lehnt den rechten Arm auf ein mit gelbem Mantel bedecktes Postament, in der Linken hält er einen Stab; in der Ferne rechts sieht man den heil. Georg mit dem Drachen. Das Bild steht unter Giorgione's Namen; Farben und Umrisse sind durch Nachhilfen abgeschwächt.

143 s. Aretino an Gian' Maria, Venedig December 1548 bei Bottari III, 176 und Aretino, Lettere V, 64.

Wien, Belvedere, Unterstock Zimmer III N. 29: Grablegung (Holz, 2 F. 6 zu 3 F. 9), Halbfiguren, dem Lotto zugeschrieben, aber in Savoldo's harter und stumpfer Weise.[144]

Berlin, Mus. (ohne N.): Pietà; Maria den in ihrem Schoosse ausgestreckten Leichnam haltend, die Linke in schmerzlicher Bewegung erhoben, links Johannes, der knieend die Schultern Christi stützt, Magdalena die Beine umklammernd, ebenfalls knieend, den Blick nach aussen gewandt; links hinter Johannes Joseph von Arimathia und Nikodemus mit den Nägeln und der Dornenkrone; Hintergr. Felshügel mit dem Kreuzschaft, in der Ferne rechts steiles Seeufer, am Himmel Abendroth. Scharf belichtet und besonders durch eingehende Stoffmalerei ausgezeichnet.[145]

London, bei Austin Layard Esq. (aus Sammlung Manfrin): Hieronymus in der Wüste.[146]

Venedig, Akademie N. 258 (aus Sammlung Manfrin): Die Einsiedler Peter und Paul, bezeich. „Jacopus Savoldo, fato (?). . . (Jahrzahl angeblich 1570) Brixia"; das Bild ist durchaus in Gian Girolamo's Manier, obgleich es den Namen Jacopo trägt. Nehmen wir die Echtheit der Jahrzahl und des Vornamens an, so würde sich ergeben, dass ein jüngerer Savoldo in die Fusstapfen des älteren getreten sei. Demselben Stile gehören daselbst noch an: N. 88: Elias (Holz) und N. 161 (aus Sammlung Manfrin): Brustbild Davids, Lünette.

Von den untergeordneten brescianischen Malern des 16. Jahrhunderts ist zuerst Girolamo d'Antonio zu nennen, welcher 1490 zu Florenz in den Carmeliterorden trat und bis 1529 zu

---

[144] Vielleicht dasselbe Bild, welches Ridolfi I, 355 in Casa Autelmi in Venedig aufführt. Eine Copie desselben befindet sich in der Akad. zu Venedig N. 77, und der Katalog besagt, dass das Original in Wien ehemals in S. Maria dell' Orto zu Venedig gewesen sei.

[145] Leinw., h. 1,92, br. 2,29, erworben 1875 in Brescia.

[146] Angeblich dasselbe Bild, welches Ridolfi I, 355 als ehemals im Besitz der „Mme d'Ardier" erwähnt, wogegen wir bemerken, dass laut Félibien, Entret. II, 85 die Bilder der Mad. d'Ardier (Hieronymus und Magdalena) nach Paris gekommen sind. Nur liter. Notizen existiren von folgenden Bildern Savoldo's: Venedig (?) Zecca: 4 Nachtstücke (Vasari XI, 265), Casa Tommaso da Empoli: Geburt Christi, ebenfalls Nachtstück (Vas. XI, 265, vgl. den sog. Tizian der Gall. Pitti N. 423); in Casa Franc. Zio: Fusswaschung Christi (Anon. d. Mor. 70, vgl. das Bild des Mus. in Berlin N. 165 unter Pordenone's Namen, welches zwar Eigenschaften Bonifazio's und Rocco Marcone's an sich hat, aber möglicher Weise aus Savoldo's höherem Alter herrührt); in S. Domenico: Bild in der Kapelle des Lorenzo Massa (Sansovino edt. Mart. 25); in Casa Odoni: 1. nackte Frauengestalt auf dem Bett und 2. Scipio's Selbstbeherrschung (Anon. d. Mor. 62) bei Cavaliere Gussoni: Nachtscenen (Ridolfi I, 355). In Brescia, Casa Anselmo Oliva: Madonna das Kind tränkend und Joseph Wasser holend (Rid. I, 355); in S. Francesco: Verlobung Maria's (Rid. I, 355); in S. Croce, Hochaltar: Maria am Fusse des Kreuzes (Chizzola 81).

Nutzen seines Klosters thätig war.[147] Nach der realistischen Derbheit früher Freskoarbeiten desselben zu schliessen, scheinen damals Eindrücke von Werken Castagno's auf ihn gewirkt zu haben, wogegen ein Altar-Bild in Savona Bekanntschaft Fra Girolamo's mit Ridolfo Ghirlandaio und den umbrischen Zeitgenossen verräth:

Florenz, Carmine, 2. Kreuzgang: Halbfigurenbild des Schmerzensmannes (Fresko, lebensgross), bez. „Hieronimus de Brixia pinxit 1504", und ebendaselbst: Christi Leichnam im Schooss Maria's (Fresko) an der Treppe, unter lebensgross, im Hintergrunde Florenz an Stelle Jerusalems, das Blau verblichen, die Fleischtöne trüb und von purpurnem Stich in den Schatten.

Savona, Scuola della Carità (ehemals in S. Giovanni): Christus von Maria und Joseph sowie den von Franciskus und einem zweiten Heiligen empfohlenen knieenden Stiftern angebetet, bez. „Opus frater Hierōimi De Brixia Carmē 1519". (Holz, Figuren lebensgr.[148]

Von Paolo Zoppo, der als Freskante, mehr aber noch als Miniaturmaler Ruf genoss, wird erzählt, er sei infolge des Misgeschicks, dass ihm ein Krystallgefäss zerbrach, worauf er für den Dogen Gritti (1523—38) zwei Jahre lang an einem Bilde der Plünderung von Brescia gearbeitet hatte, in Desenzano vor Kummer gestorben. Sein Name findet sich in den Briefen des Pietro Bembo, wo er i. J. 1505 als Freund Giov. Bellini's erwähnt wird.[149] Viele Gemälde, die ihm in Kirchen Brescia's zugeschrieben waren, sind untergegangen; aus der Prüfung eines erhaltenen Tafelbildes in S. Pietro in Oliveto jedoch (darstellend Christus auf dem Wege nach Golgatha) entsteht der Verdacht, dass Paolo Zoppo mit Foppa dem jüngeren verwechselt worden ist.[150]

---

[147] Urkundliches über Fra Girolamo enthält das jetzt im Archivio centrale di Stato in Florenz bewahrte Archiv des Carmine, woraus Padre Mattei uns Folgendes mitgetheilt hat: Girolamo nahm die Kutte am 28. März 1490 und las seine erste Messe 1494, erhielt jedoch unterm 26. März 1498 Vergünstigung, ganz seiner Kunst zu leben. Er malte ein Bildniss des Padre Niccolò von Venedig, eines damals in Siena und Pisa berühmten Kanzelredners, und starb am 6. Aug. 1529.

[148] vgl. Lanzi III, 235. Sämmtliche Bilder durch Alter und Nachbesserungen beschädigt.

[149] vgl. Rossi, Elogi 508.

[150] Angeblich von ihm herrührende Fresken in S. Pietro in Oliveto enthalten: Christus im Hause des Simon, Christus in Emaus, Hochzeit zu Kana und Christus kreuzschleppend; ferner erwähnt werden: in S. Cosmo e Damiano: Mad. mit Kind zwischen Cosmos und Damian (zerstört), in S. Croce: Dornenkrönung und Geisselung (zerstört); in S. Domenico: Geburt Christi; in S. M. degli Angeli: Augustin auf zwei nieder-

Auch über Vincenzo Foppa den jüngeren sind nur geringe und zweifelhafte Nachrichten auf uns gekommen. Er findet sich in den ältesten Ortsbeschreibungen und Reiseführern nicht erwähnt und weder über seine Geburt noch über seinen Lebensgang ist Stichhaltiges beigebracht; wir erfahren nur ganz allgemein, dass er mit dem älteren Meister seines Namens verwandt gewesen und entweder bei diesem oder bei Ferramola gelernt habe. Der Einfluss des Letzteren ist an einer grossen Zahl von Fresken in Brescia (in S. Giulia, S. Salvatore, S. Maria in Solario, in der alten Scuola del Sacramento und dem ehemaligen Oratorium S. Casciano) sowie in anderer Weise an dem Bilde des kreuzschleppenden Christus der Gallerie Tosi und in einem letzten Abendmahl in S. Barnaba allerdings unverkennbar, aber andere Werke, z. B. ein kreuzschleppender Christus in S. Giov. Evangelista zeigt Copie tizianischer Zeichnung und dabei eine Behandlung im Sinne der Lionardesken, während wieder auf anderen, der Marienglorie mit Hieronymus, einem Mönch und 2 seligen Nonnen in S. M. delle Grazie oder in der Verkündigung und in dem Martyrium zweier Heiliger in S. Nazaro e Celso Abhängigkeit von Romanino und Moretto hervortritt.[151]

Brescia, verschiedene Kirchen.

Brescia, Gall. Tosi. S. Giov. Ev. S. Naz. e Celso.

---

geworfene Ketzer tretend mit 2 Heiligen zur Seite; in S. Barnaba: Maria mit dem Leichnam Christi, Magdalena, Joh. der Evang., Augustin und Barnabas (vgl. Ridolfi I, 342, Avveroldo, Scelte pitt. di Br. 205, D'Arco, Arti Mant. II, 60 und Chizzola Pitt., di Brescia). Die in der Gall. Lochis zu Bergamo unter N. 325 und 336 dem „Paolo da Brescia" zugetheilten Bilder (Engel mit den Leidenswerkzeugen) weichen im Stil gänzlich von dem kreuzschleppenden Christus in S. Pietro in Oliveto zu Brescia ab.

[151] Die Fresken, welche Foppa d. j. in Brescia zugeschrieben werden, sind: in S. Giulia: Kreuzigung und andere Vorgänge aus dem Leben Christi (dazu noch die modernen Bilder: Christus in Glorie und Verkündigung im Seitenschiff sowie Legendendarstellungen in der Sakristei); in S. Salvatore: Gottvater und Gegenstände aus dem Leben der Heil. Onofrius und Obizzo an der inneren Portalwand und stark übermalte Bilder zur evangelischen Geschichte in einer Kapelle; in S. M. in Solario: Scenen aus dem Leben Christi und der heiligen Julia und Anderer (Dat. 1518 und 1519, schadhaft und verdunkelt), Deckenbilder enth. den Erlöser mit den Evangeliensymbolen und einen Triumph der Religion; in der Scuola elementaria (ehemals Scuola del Sacramento): 14 Darstellungen aus den Legenden der Heil. Faustin und Jovita; in dem weil. Oratorium S. Casciano (jetzt Elementar-Zeichenschule): Bilder zur Leidensgeschichte; sodann an Staffelei-Bildern: Gall. Tosi (ehemals im Stadthaus): Temperabild enth. zahlreiche Figuren unter Lebensgr. (sehr durch Abreibung und andere Schäden verdorben) darst. die Scene auf Golgatha mit der ohnmächtigen Maria und Veronica, ferner das letzte Abendmahl, lebensgr. Figuren, stark übermalt; in S. Giov. Evangelista: Christus auf dem Wege nach Golgatha mit 3 Kriegern oder Henkern

In Calisto da Lodi hingegen treffen wir wieder auf einen kenntlicheren, durch fleissige Thätigkeit ausgezeichneten Schüler der Werkstatt Romanin's. Frühzeitig war er aus dem lionardesken in das venezianische Fahrwasser gekommen und arbeitete in Brescia ebenso erfolgreich wie sein Vater in Lodi, möglich jedoch, dass er vor seinem bedingungslosen Anschluss an den giorgionesken Stil in der Weise der älteren Piazza gemalt hatte.[152] Seine
Brescia, S. M. Calchera. S. Clemente. „Heimsuchung“ v. J. 1521 in S. M. Calchera und mehr noch die „Geburt Christi“ von 1524 im Baptisterium von S. Clemente in Brescia vereinigt den trüben Ton und die freie Zeichnung und Behandlung Romanino's mit dem schlanken Figurenbau und der Geziertheit der Süd-Lombarden, Merkmale, welche auch späteren Bildern — z. B. einer Verkündigung in S. Clemente, der Madonna
Brescia, S. Clemente S. Rocco. Sml. Erizzo. mit Heiligen in S. Rocco und der Madonna mit Petrus und Joh. d. Evang. in der Sammlung Erizzo-Maffei — noch anhaften.[153] Bald jedoch ging er mit Glück auf Nachahmung der mächtigeren Vor-

---

(Halbfig. auf Leinw.); in S. M. delle Grazie: Maria mit Kind und 4 Heiligen (verblasst und übermalt, lebensgr.); in S. Naz. e Celso, Sakristei: Verkündigung auf 2 Leinwandbildern, fast zerstört, und Orgelthüre enth. das Martyrium der beiden Namensheiligen, lebensgross, entstellt und übermalt. Vgl. Chizzola, Sala und Odorici a. a. O.

[152] Wir verweisen auf das unter Cesare da Sesto katalogisirte Bild im Museum zu Turin N. 125: Maria das Kind rittlings auf dem Arm haltend, welches sich an ihre Brust schmiegt (Leinwand, 0,63 zu 0,80); dasselbe hat zwar etwas von umbro-rafaelischer Smorfia, aber deutet auf einen sorgsamen jungen Maler von kalter Behandlungsweise, der an die Schule der Piazza erinnert, ein Eindruck, der besonders durch den dünnen Farbenkörper und die licht-bunte Landschaft bestärkt wird. — Ueber die älteren Piazza vgl. oben S. 95.

[153] Das von Chizzola 141 in S. Simone e Giuda in Brescia beschriebene Altarstück in mehreren Tafeln enth. im Mittelbild die Geburt Christi, zu den Seiten die Heil. Simon und Juda, bezeichnet und mit der Jahrzahl 1514 versehen, ist nicht mehr nachzuweisen; dagegen haben wir in Brescia, in S. Maria Calchera: Heimsuchung, Composition von 3 Fig. in Landschaft (Leinw., lebensgr.), bez. „CALISTVS LAVDENSIS FACIEBAT 1521“, durch Alter und Uebermalung entstellt; in der Samml. Tosi (aus S. Clemente): Anbetung des Kindes, rechts Maria vor Jesus knieend, der von einem geflügelten Engel gehalten wird, links knieend Stephanus und Antonius, Hintergrund Landschaft, bez. „CALIXTVS LAVDENSIS FACIEBAT 1524“ (Leinwand, Temp., Fig. unter Lebensgr.), die Farben trüb und theilweis aufgefrischt, Maria's Mantel erneut; in S. Clemente: die Verkündigungsfiguren, Temperabilder auf Leinw., sehr beschädigt; ferner die Heil. Rochus (Holz, unter Lebensgr.), Maria mit Kind in Landschaft zw. Margaretha, Joh. d. Täufer, Antonius von Padua und Rochus, trüb aber farbig im Ton, nicht ohne Nachbesserungen; Samm. Erizzo-Maffei: Mad. mit Kind, Petrus und Johannes d. Evang. (Holz, ½ lebensgr.), die gelben und blauen Gewandstücke des Petrus erneut, das Uebrige schadhaft; ebenda: Hieronymus, ein kleines verdorbenes Bild. Vgl. auch Averoldo a. a. O. 213. 324 und Odorici, Guida 145.

bilder Romanino's und ihrer Technik ein. Von dieser Wandlung zeugen u. a. das Marienbild in der Brera und die Enthauptung des Johannes im Belvedere zu Wien:

In Mailand: Maria mit dem Kinde, umgeben von Hieronymus und Johannes dem Täufer, zu den Füssen der Jungfrau ein kleiner geflügelter Engel, welcher die Viola spielt, hinter der Hauptgruppe ein Vorhang, der den Blick auf Landschaft theilweis wehrt, auf Zettel bez. „CALIXTVS LAVDINVS."[154] Mailand, Brera.

In Wien: Die Tochter der Herodias von Zuschauern umringt hält die Schüssel, in welche der braunfarbige Henker das abgeschlagene Haupt des Heiligen senkt, während dessen Rumpf, geschickt verkürzt, im Vordergrunde liegt. Auf der Rückseite bez. „D. BENEVENTVS BRVNELLVS IVSSIT FIERI ANNO 1526 CALLIS LAVDEN F."[155] Wien, Belvedere.

An dem mailänder Bilde fällt besonders bei munterer Farbengebung der starke Gegensatz zwischen der verhältnissmässig zart gebildeten Jungfrau und dem grossen Kinde oder den herkulischen halbnackten Heiligen, an demjenigen in Wien die behende und naturwahre Bewegung der Figuren, die dreiste oberflächliche Behandlung und die trübgestimmte Farbe auf; die Rauhigkeit, die prima gemalten Bildern nothwendig anhaftet, ist hier durch halbdeckende Lasuren ausgeglichen, welche die verschiedenen Pläne verschmelzen, aber die Zeichnung der Umrisse und sogar das Colorit hat Eigenheiten, die an Garofalo und andere ferraresische Nachahmer Rafael's erinnern und selbst in dieser Zeit noch andere Einflüsse neben den brescianischen erkennen lassen.

Eine grosse figurenreiche Composition der Klage um den Tod Christi v. J. 1527 in der Pfarrkirche zu Esine oberhalb Pisogne am Iseo-See führt uns zu der gezwungenen Anatomie und der wüsten Zeichnung der athletischen Stilperiode Romanino's zurück[156], und die Madonna mit Kind in Cividale ist dem Marien- Esine, Pfarrk. Cividale.

---

[154] Mailand, Brera N. 450 (338) ehemals in S. Francesco zu Brescia (Chizz. 66), ganze Fig. lebensgr. Holz, h. 2,20, br. 1,80.

[155] Wien, Belv., Erdgesch. Zimmer II. Venez. Sch. N. 7: Holz, Fig. bis zum Knie, h. 3 F. 9, br. 2 F. 11. Die Composition kommt öfter vor, z. B. in der Gall. Schleissheim N. 1141, ehemals Giov. Bellini benannt, aber in der Manier Calisto's, vgl. Band V, 196.

[156] Esine. Holz, 7 halblebensgr. Fig., oberhalb eine Tafel mit 2 Engeln, welche den Kelch verehren, bez. „CALISTVS LAVDENSIS FACIEBAT 1527"; in der Staffel Halbfiguren von Heiligen. Auch zwei sehr verblasste Figuren (Petrus und Paulus) hoch oben an der Wand daselbst werden dem Calisto zugeschrieben.

bilde desselben Meisters vom Jahre 1513 in Padua fast abgestohlen.[157]

Im Jahre 1529 verlor Calisto seinen Vater und siedelte nach Lodi über, wo er in eine Art Geschäftsverbindung mit seinen Brüdern trat und ihnen versprach, sich an der Vollendung eines von Albertino Piazza unfertig gelassenen Altarstückes zu betheiligen. Auf diese Weise ist ohne Zweifel das mehrtheilige Altarbild des Domes in Lodi entstanden, dessen Haupttafel den Kindermord enthält, und in der Verbindung lebhafter Farben mit weicher Figurenzeichnung, die es vorführt, spricht sich das Zusammenwirken der damals bestimmenden Einflüsse aus.[158] Gleichzeitig (1530) entstanden das Bild der Enthauptung des Täufers in der Lodi, Incoronata. Incoronata zu Lodi, auf welchem sich Calisto zuerst „de Platea" nennt, und später eine Anzahl anderer Compositionen in derselben Kirche, welche die Spielarten des Familienstiles der Piazza zur Anschauung bringen. Noch auf Jahre hinaus bekam Calisto Aufträge für die Incoronata, malte zahlreiche Darstellungen aus der evangelischen und Legenden-Geschichte, z. B. nach 1538 eine Kreuzabnahme[159], aber seine bedeutendsten Leistungen gehören in

[157] Cividale, Kirche: Maria thronend zwischen den stehenden Heiligen Stephanus und Laurentius, den knieenden Joh. den Täufer und Andreas (?), am obern Theile des Thrones zwei fliegende Engel, auf Zettel bez. „CHALISTVS LAVDENSIS FACIEBAT" (Holz, Fig. lebensgross), die Gestalten trocken und schlank, die Farben ziemlich verblasst und blasig.

[158] Lodi, Dom, Altarbild in 6 rundabgeschlossenen Theilen, Holz, Fig. 1/4 lebensgr. Unten der Kindermord, eingeschlossen von zwei Heiligen im Harnisch, einem Papst und einem Bischof, oben: Maria und Kind mit Magdalena und einem knieenden Weibe, zwischen Jakobus, Paulus, Michael und einem Vierten. Das Ganze trägt den Charakter einer Mischung ferraresischer und lodinischer Schuleigenthümlichkeiten; vgl. die Urkunde bei Calvi, Not. 130. 131 und 139. — In derselben Kapelle finden sich noch folgende Oelgemälde: Paulus der Einsiedler mit Antonius, die Versuchung des Antonius, Antonius beim Leichnam des Paulus und die Löwen am Grabe, Antonius mit dem Dämon ringend, Predigt des Antonius: sämmtlich trüb im Ton und schwach behandelt deuten auf Scipione Piazza, von welchem wir ein beglaubigtes Altarstück in S. Spirito zu Bergamo haben: Maria mit Kind zwischen Petrus und Paulus, bez. „Scipio Laudensis", eine sorgfältige Malerei mit klarem rosigen Fleischton.

[159] Lodi, Incoronata, Altarstück in Tempera, bez. „CALISTVS DE PLTEA FACIEBAT MDXXX"; stumpf, schadhaft und nachgebessert. Ebenda: 4 Tafelbilder in Oel: Geburt Christi, Taufe, Busspredigt des Johannes und Salome mit dem Haupte des Täufers, Fig. unter Lebensgr., an Romanino und Garofalo erinnernd. In einer andern Kapelle: Grablegung, Leinw., oben rund, lebensgrosse Fig., bez. „CALISTVS DE PLATEA LAVD FACIEBAT MDXXXVIII." An den Wänden der Kapelle noch fol-

noch spätere Zeit. — Zu seinen lebensvollsten Bildern muss die Madonna mit Heiligen in S. Antonio zu Breno gezählt werden, deren muntere Färbung Bekanntschaft mit Dosso Dossi und anderen Ferraresen verräth:

Maria hält das Kind während zwei Engel einen grünen Vorhang aufbreiten, im Vordergrunde steht Sebastian, der sich einen Pfeil aus dem Leibe zieht, und Rochus, weiter vorn knieen Antonius und ein Bischof. In den Zwickeln des Bogens sind Medaillons mit den Verkündigungsfiguren angebracht, in der Staffel 3 Rundbilder mit Heiligen (unter ihnen Johannes der Täufer).[160] Breno. S. Antonio,

Calisto's Fresken in Erbano (Georg mit dem Drachen, Enthauptung des Täufers und Himmelfahrt Maria's)[161], sowie eine lange Reihe von Wandgemälden in Edolo, welche ihm wohl zugetheilt werden dürfen[162], haben die brickelnden coloristischen Eigenschaften der Brescianer und sind Romanino's würdig erachtet worden. Es kann nicht wunder nehmen, dass er zu Zeiten nachlässig und conventionell wird. Diese Mängel treten in einer 1535 Erbano. Edolo.

gende Bilder derselben Hand: Geisselung, Gefangennahme, Kreuzschleppung und Kreuzigung (Oel, Fig. unter Lebensgr.); an den Pfeilern des Chores hängen (sämmtlich trüb und eintönig gefärbte Tafeln): Joachim Almosen spendend, seine Verweisung aus dem Tempel, Begegnung mit Anna und Geburt Maria's. In der 6. Kapelle, oberhalb des Altars: die Bekehrung des Saulus (kaltes verblichenes Bild mit lebensgr. Fig.); sodann über dem Portal 4 Leinwandgemälde mit Gegenständen des alten Testaments, stumpfe unerfreuliche Schulstücke des Scipione Piazza.

160 Breno, S. Antonio, durch Abreibung und Nachhilfen entstellt; Maria's Mantel frisch, Sebastian schadhaft, das Gewand des Rochus übermalt. In derselben Kirche ferner eine Kreuzabnahme von derselben Hand, Fig. unter Lebensgr.; und in S. Gregorio zu Breno: Maria mit dem Kind und dem kleinen Johannes nebst den Heil. Faustin und Iovita.

161 Erbano, Kirche, zwar theilweis abgekratzt und losgeblättert, aber doch hervorragende Arbeiten und anmuthende Compositionen, in keck malerischer Weise behandelt und leuchtend gefärbt. Auf dem Bilde des heil. Georg (welchem zur Seite das Wappen der Familie Federici angebracht ist) ist dieser selbst zwar ungeschickt im Sattel gezeichnet, dagegen die entfliehende Königstochter sehr anmuthig, die Enthauptung des Johannes entspricht der Composition im Belvedere in Wien, hat jedoch ganze Figuren und mehr Zuschauer; die Himmelfahrt zeigt Maria in einer Cherubglorie emporsteigend und die Apostel um das Grab versammelt, und stimmt mit dem Bilde Romanino's in S. Alessandro zu Brescia überein.

162 Edolo, S. Giov. Batt. Chor: Darstellungen zur Geschichte des Täufers und die Kreuzigung an den Wänden, Gottvater, Engel und alttestamentliche Gegenstände an Kappen und Decken. Die Bestimmung des Urhebers wird hier durch umfangreiche Ueberarbeitungen sehr erschwert, sodass man zwischen Calisto und dem jüngern Foppa zu wählen hat. Die Lünette aussen über dem Portal (Halbfig. der Mad. m. K. und Heiligen) scheint in derselben Zeit und von derselben Hand gemalt wie die Fresken im Chor.

Crema, S. Trinita. für S. Trinità in Crema gemalten Madonna grell hervor[163], allein im Ganzen bewahrte er bis zuletzt ansehnliche Tüchtigkeit, wie Mailand Brera die Fresken für S. Maurizio in Mailand (jetzt in der Brera) bezeugen, welche 1544 entstanden, ebenso durch Gedankenreichthum wie Freiheit der Hand ausgezeichnet sind.[164]

Luca Monbello stellt sich in zahlreichen Bildern in Brescia Brescia, Gall. Tosi. und namentlich in einer Darbringung Christi im Tempel, welche jetzt der Gallerie Tosi angehört, als Gehilfe und geringbegabter Schüler Moretto's dar; und Francesco Ricca, von welchem wir ein Bild in S. Filippo Neri (ehemals in S. Pietro in Oliveto) zu Brescia kennen, verlohnt bei seiner Talentlosigkeit weitere Nachforschung nicht.[165]

Lattanzio Gambara, ein Maler von gebildeterem Geschmack und mit einer gewissen künstlerischen Keckheit begabt, verband in freier Weise den Stil seines Lehrers Antonio (Giulio) Brescia Hausfresken Campi mit dem seines Schwiegervaters Romanin. Die Freskenreihe an den „Case del Gambaro“ am Corso del Teatro zu Brescia — Raub der Sabinerinnen, Tod des Patroklos, Aeneas und Dido und andere Gegenstände aus antiken Mythen und Epen — sind lebensvolle Erzeugnisse eines an der Ueberlieferung Pordenone's erzogenen erfindungsfertigen Geistes. Auch an der Stirn- Asolo, Casa Soranzo seite der Casa Soranzo in Asolo findet sich in den Ornamentrahmen mit Darstellungen aus dem alten Testament sein Name (Latantius Brixiensis). In den Jahren zwischen 1568 und 72 malte er gemeinschaftlich mit Soiaro 12 grosse Fresken im Dom zu

---

163 Crema, S. Trinità: Maria m. K., Joseph, Petrus, Paulus, Rochus und Sebastian mit landschaftl. Hintergr., bez. „CALISTVS LAVDENSIS FACIEBAT 1535“ (Leinw.).

164 Mailand, Brera, aus dem Monastero Maggiore: Hochzeit zu Kana, angeblich ehemals mit der Jahrzahl 1545, Fresko, überlebensgr. Fig., und 13 Halbfig. in Lünetten enth. David und die 12 Apostel. Lanzi II, 189 führt in demselben Kloster noch an: die Fusswaschung der Apostel, das Wunder an Brod und Fischen, die Anbetung der Könige und die Taufe und gibt als Jahrzahl etlicher derselben 1556 an. Erwähnt werden ferner: ein Altarstück des Calisto v. J. 1533 (Geburt Christi) in Codogno, s. Passavant in Schorn's Kunstblatt 1838 N. 74, sodann Freskobilder der Musen im Garten des Präsidenten Sacco in Mailand mit Bildnissen des Eigenthümers und seiner Frau (s. Lomazzo, Tratt. 598). Zu den verschollenen Werken Calisto's gehört auch eine ehemals in S. Lorenzo in Brescia befindliche Pietà.

165 vgl. die mehrfach erwähnten brescianischen Handbücher und Vasari IX, 267, welcher ihn nichtsdestoweniger lobt; nach Cozzando, Ristretto della storia di Br., war er zugleich Baumeister und Poet.

Parma, welche die evangelische Geschichte von der Verkündigung bis zur Verklärung erzählen und ausserdem zahllose Propheten- und Heiligenfiguren nebst Bildnissen berühmter Zeitgenossen enthalten, allein der gesammte ausgedehnte Wandschmuck ist infolge des Alters oder der Nachbesserungen durchweg entstellt. Zu den glücklichsten Compositionen des überaus fruchtbaren Meisters gehören die allerdings auch schadhaften Fresken im Castello zu Brescia, welche Daedalus und Icarus, heidnische Gottheiten, die Jahreszeiten und den Triumph des Bacchus und der Ariadne vorführen. Ebenso hat er die Decke der alten Benedictiner-Apotheke (jetzt Theil des Orgelhauses von S. Faustino Maggiore in Brescia) mit Göttern und Göttinnen bevölkert, welche der Leier des Apollo lauschen, und auch die Geburt Christi an einem der Altäre in S. Faustino, eine kecke Composition mit einem Schwarm von Engelchen, welche auf dem Gebälk der Hütte sich tummeln, zählt zu Lattanzio's bedeutenden Arbeiten.[166]

Parma, Dom.

Brescia, Castello.

Brescia. Apoth. d. Bened.

S. Faustino.

---

[166] vgl. über Gambara die angeführten Handbücher von Brescia und ausserdem Rossi, Elogi 511—513, Vasari XI, 250. 257. 264 und 265 und Ridolfi I, 357 ff. Er soll mit 32 Jahren gestorben sein. In S. Lorenzo befanden sich Fresken von ihm, welche mit der Kirche zu Grunde gingen (Vas. XI, 265 u. Anm.), ebenda werden mit grossem Lobe Bildnisse des Moretto und seiner Frau, der Schwiegerältern Gambara's, erwähnt und der Maler selbst noch als lebend bezeichnet.

NEUNTES CAPITEL.

Die Maler in Cremona am Beginn des 16. Jahrhunderts.

Obgleich die Malerei in Cremona keine bedeutende Ursprünglichkeit entfaltet, hat sie doch immerhin ein eigenthümliches Gepräge behauptet. In früher Zeit hatte Bonifazio Bembo Stileinflüsse des Gentile da Fabriano, des Pisanello und Francesca nach Mailand verpflanzt, an der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts sehen wir die Cermonesen in der Machtsphäre der Meister von Ferrara. So lange der vom älteren Grandi und Costa vertretene alte Stil im Schwange war, halten auch sie sich an die mantegnesken und bolognesischen Muster, und als der venezianische Geschmack dort die Oberhand gewann, folgen sie dem neuen Antriebe. Wie Tacconi an die Squarcionesken und die Gefolgschaft der Vivarini, schliessen sich Boccaccino und Altobello an Grandi und Costa an und Gian' Francesco Bembo nimmt die ferraresischen Palmesken zum Vorbild; nur Galeazzo Campi verquickt Boccaccino's Härte mit dem Schmelz Perugino's.

Bonifazio Bembo scheint in den Zeiten der Sforza als Künstler von Ruf in Cremona gearbeitet zu haben. Man darf annehmen, dass er etwa seit 1455 im Dienste des Herzogs Francesco stand, wie er denn unter den Malern verzeichnet ist, denen in den Jahren 1461—67 die Ausschmückung der Schlösser in Mailand und Pavia übertragen war.[1] Mit dem Regierungsantritt

[1] vgl. Calvi, Not. II, 87. Lomazzo, Tratt. 405 nennt ihn Fazio Bembo da

Galeazzo Maria's im Jahre 1467 ging Bembo nach Cremona, wohin ihm jedoch das Wohlwollen des mailändischen Hofes folgte. Bianca Maria, die Wittwe Francesco Sforza's, liess ihn ihr eigenes Bildniss und das ihres verstorbenen Gatten in S. Agostino malen, und während er noch mit dieser Arbeit beschäftigt war (1467 und 68) nahm er Bestellungen auf Altarstücke und Vorhangscoulissen im Dom an. Aus dem Jahre 1469 haben wir in den mailändischen Rechnungen seinen Kostenanschlag in Belauf von 8000 Dukaten über eine neue Ausschmückung des Schlosses zu Pavia, wobei Constantino Vaprio als billigerer Nebenbuhler auftrat, und aus d. J. 1474 und 77 Nachweis über Wandgemälde in S. Maria di Caravaggio und in dem mailändischen Palast der Gräfin Melzi.[2] Vor der zwar nur theilweisen, aber entstellenden Auffrischung der Sforza-Bildnisse in S. Agostino zu Cremona konnte man unschwer wahrnehmen, wie Bembo gleich anderen cremonesischen Zeitgenossen seinen Stil an Vettor Pisano, Gentile und Piero gebildet hatte. Sie waren durch Sauberkeit und fleissige Vollendung ausgezeichnet und liessen ebenso sorgfältiges Studium der Natur wie ängstlich eingehende Behandlung erkennen, sodass man an die Wandbilder des Lorenzo di Pietro in S. Maria della Verità in Viterbo erinnert wurde:

Die Fresken in S. Agostino zeigen das sforceskische Ehepaar in ganzen Figuren auf Kissen knieend an gegenüberliegenden Wänden in Seitenansicht: Francesco in Tunika, Tricot und Mütze, Bianca ebenfalls mit Mütze. Das Fleisch war ehemals rosig, die Umrisse sorgsam, das Ganze mit sehr feinen Strichlagen weich modellirt.[3] Cremona. S. Agostino.

Val d'Arno, er bezieht sich auf die Fresken im Palaste zu Mailand, auf denen (laut Zaist, Not. istor. I, 52. 53) die Inschrift „De Bembis de Cremona 1461" vorkam. Es ist damit ohne Zweifel dasjenige Bild gemeint, welches Vasari XI, 252 lobt, doch ist zu bemerken, dass dieser den Bonifazio und den Gian Francesco Bembo zusammenwirft.

[2] Calvi, Not. II, 89. 91, Carlo de' Rosmini, dell' Istoria di Milano 1820, IV, 145—50, Mich. Caffi im Archivio stor. ital. Ser. III. T. X. P. I. 1869. S. 173.

[3] Jetzt sind sie dieses eine Zeit lang noch kenntlichen verhältnissmässig ursprünglichen Charakters entkleidet. Zaist I, 53 und Grasselli 37—41 erwähnen als ehemaligen Bestandtheil derselben Kapelle ein Altarstück Bembo's enth. die Schutzheiligen Chrysanthus und Daria; Grasselli sagt, er habe dasselbe in der Sammlung Averoldi in Brescia gesehen. Bembo lieferte im April 1467 ein Altarbild für den Dom zu Cremona, welches mit anderen Gegenständen daselbst zu Grunde gegangen ist (s. Grasselli, Abeced. biogr. dei pitt. Crem., Mailand 1827 S. 37).

Es ist zu beklagen, dass nur ein derartiges Ueberbleibsel der Kunst eines Mannes auf uns gekommen ist, der unter den Lombarden zweiten Ranges eine ansehnliche Rolle spielte, aber zahlreichen älteren cremonesischen Meistern, mit Einschluss des Cristoforo Moretti, ist noch übler mitgespielt worden und sie existiren für uns nur in litterarischen Berichten.[4] Wir mustern noch eine Reihe altcremonesischer Bilder umbrischen Gepräges, welche theilweis mit Bembo Zusammenhang zu haben scheinen:

Cremona. Cremona, Pal. reale: Maria mit Kind thronend zwischen zwei Engeln mit Spruchbändern (Tempera, oben rund), auf Muster des Ottaviano Nelli, des Boccato da Camerino oder Matteo da Gualdo zurückdeutend, mit langen hageren Gestalten und flachen straffbrüchigen Gewändern (theils abgekratzt) bei lichtem Fleischton. — Von späterer Entstehung und als eine Art Mittelglied zwischen Bembo's Weise und derjenigen der besseren Umbrier erscheint eine Madonna mit Kind vor grünem Vorhang mit knieendem Stifter, der reichgegliederte vorn durch Medaillons gezierte Thron mit 4 musicirenden Engeln besetzt, ebendort (Holz, 1/3 lebensgross, Kleid übermalt); hier haben die Figuren bessere Verhältnisse und volleren Bau als auf dem vorgenannten, obgleich die Köpfe noch unerfreulich sind. Gleichartig die ebenfalls dort befindlichen Figuren des Thomas Aquinas und Georg (Holz, Goldgr.). Das an zweiter Stelle genannte Madonnenbild mag vermöge der Aehnlichkeit mit den Freskobildnissen in S. Agostino von Bembo's Hand herrühren.

Francesco und Filippo Tacconi sind als namhafte Maler in Cremona in einer Urkunde im J. 1464 genannt, welche ihnen als Dank und Anerkennung für die Malereien in der Halle des

---

Dasselbe Schicksal hat ein von Bianca Maria Sforza bestelltes Fresko der Geburt Christi im Kloster della Colomba und die Bildnisse des Galeazzo Maria und der Bona von Savoyen erfahren. Fresken, welche dem Bonifazio Bembo im Dom zu Cremona zugeschrieben sind, stellen sich, wie noch zu erweisen, als Arbeiten des Gian Francesco heraus.

[4] vgl. Zaist a. a. O., Conte Bartol. de Soresina Vidoni, La pitt. Cremon. descr., Mailand 1824, sowie Lomazzo, Trattato und Idea del Tempio. Was den Crist. Moretti betrifft, so muss der allgemein bestehenden Annahme entgegengetreten werden, dass er Fresken im Seitenschiff des Doms zu Cremona gemalt habe (Zaist, I, 23. 24). Er wird von Lomazzo, Tratt. 405 unter den Malern aufgezählt, welche zur Zeit Francesco Sforza's im Palazzo dell' Arengo in Mailand arbeiteten. Wir wissen, dass er unter Galeazzo Maria (1467—76) Fresken im Castello di Porta Giovia in Mailand abschätzte und zwar in Gemeinschaft mit Foppa und Andern (Calvi II, 66. 248); die Fresken, welche ihm irrthümlich in Cremona zugeschrieben werden, sind von Romanino (vgl. oben S. 444); von C. Moretti's Hand existirt dort Nichts mehr.

Stadthauses gewisse Vergünstigungen zuspricht und zugleich die Erwartung äussert, dass sie sich durch Lieferung eines Bildes für die Annunziata dafür wettmachen würden.[5] Wir haben von Francesco Tacconi einige Leinwandgemälde auf Orgelklappen in S. Marco in Venedig (enth. die Geburt Christi, die Anbetung, die Himmelfahrt Maria's, die Auferstehung Christi), auf denen sich den Angaben venezianischer Handbücher zufolge ehemals die volle Namensinschrift mit der Jahrzahl 1490 befunden hat, und welche vermuthen lassen, dass sie mit Beihilfe eines Urbano von Venedig ausgeführt waren.[6] Der Stil dieser hart mitgenommenen Temperastücke ist der eines schwachen Squarcionesken. Umso auffälliger erscheinen die ganz abweichenden Merkmale eines bezeichneten Bildes desselben Francesco v. J. 1489 in der Londoner National-Galerie, welches entschiedene Hinneigung zum Stil der Vivarini an den Tag legt.[7]

Venedig. S. Marco.

Hier ist nun nochmals Antonio della Corna oder da Pavia zu erwähnen, den wir als erklärten Schüler Mantegna's kennen lernten, nur dass wir ihn mit mehr Recht der Malersippe von Pavia glauben zuzählen zu dürfen.[8] Charakteristischer als in seinen Tafel-Bildern gibt sich der Einfluss Mantegna's auf die cremoneser Schule in den Fresken eines Hauses der Belvedere-Strasse in Cremona kund:

---

[5] Grasselli, Abeced. 242 gibt das erwähnte Dekret vom 4. April 1464. Vidoni a. a. O. beschreibt die Fresken in der Stadthalle zu Cremona wie sie am Beginn unseres Jahrh. beschaffen waren. Sie sind jetzt übertüncht.

[6] Moschini, Guida di Ven. I, 287 und Vidoni a. a. O. geben die Inschrift der Orgelthüren auf Gewähr des Venezianers Stringa (17. Jahrh.) und Vidoni vermuthlich ganz correkt folgendermaassen: „O. FRANCISCI TACHONI CREMON. PICTORIS MCCCCXC MAI XXIX“; die Bilder (Leinw.) liegen jetzt in einem Vorrathsraum in S. Marco; sie enthalten lebensgr. durchs Alter verschwärzte und durch Putzen und Oel-Uebermalungen entstellte Figuren. Als Compositionen bieten sie nichts Bemerkenswerthes dar: auf der Himmelfahrt ist Maria durch 12 Engel in 2 Reihen umgeben, von denen die unteren beten, die oberen von Noten singen; in der Auferstehung erscheint Christus mit der Fahne in der einen Hand und mit der andern segnend, mit 5 Wachen, welche theils fliehen, theils liegen.

[7] London, Nat.-Gall. N. 286 (Holz, h. 3 F. 3, br. 1 F. 8½), ganze Figur der Madonna, das Kind auf dem rechten Knie haltend, hinten grüner Vorhang, am Thronsockel bez. „OP · FRANCISI · TACHONI · 1489 · OCTV ·“, ehemals im Besitz der Savorgnani in Venedig, am Anfang dieses Jahrh. Eigenthum der Familie Galvagna (vgl. Vidoni und Grasselli a. a. O.) und i. J. 1855 von einem Baron Galvagna gekauft.

[8] vgl. oben S. 90 u. 91 und Band V, S. 445.

Cremona, Hausfresken. Durch erfinderische Vexirmittel von Linien und Schattirungen ist einer quadratischen Decke der Anschein eines vergurteten Achtecks mit Mittelöffnung und Lünettenkappen verliehen und von der Balustrade schauen Figuren in den Raum hinab; Rundnischen in den Ausschnitten enthalten 8 Musen, während Calliope in dem Schmuckwerk der Lünetten mit Apollo neben Kaiserbüsten angebracht ist.[9]

Unverkennbar schwebte bei dieser launigen Dekoration Mantegna's Camera degli Sposi in Mantua vor; dem Stile nach erscheint sie als ein Gemisch von Grandi's und Mazzolino's Weise; der Maler ist ein Cremonese vom Schlag der Altobello oder Boccaccino.

Boccaccino mit seiner derbkräftigen Anlage, welche der Aufmerksamkeit Vasari's nicht entging, hat das Missgeschick gehabt, den Geschmack der Quattrocentisten in eine Zeit hinüberzutragen, welche seinen Altersgenossen in den bedeutenderen Städten dank der überhandnehmenden Renaissancebildung die Zunge zu ganz anderer Kunstsprache gelöst hatte. Geboren um die Zeit, als Mantegna sich in Mantua niederliess (etwa 1460)[10]) und aufgewachsen unter Denen, welche den Stil des paduanischen Meisters nach Ferrara verpflanzten, nahm er die ganze Herbheit dieser auf Schmeidigung durch anmuthige Elemente dringend angewiesenen Kunstweise in sich auf, und trotz seiner starken Begabung als Zeichner und seines gediegenen Farbensinnes theilte er mit Panetti und Coltellini die Neigung zu Trockenheit und umbrischem Phlegma.

---

[9] Cremona, Via Belvedere N. 6. Calvi, welcher Not. II, 80, diese Fresken im Sinne zu haben scheint, indem er von einer Darstellung des Parnasses redet, schreibt sie ebenso wie Grasselli (a. a. O. 43) dem Bonifazio Bembo zu, was jedoch irrig ist. Bänder und Rippen des Ornamentes sind sauber gezeichnet und mit Goldnieten gehöht, die Musen $1/3$ lebensgross und die lebensgr. Kaiserbüsten in Medaillons sind grau in grau, die aus der Oeffnung herabschauenden Figuren farbig behandelt.

[10] Dieses Jahr wird gemeinhin angenommen. Das älteste Werk Boccaccino's von welchem die Rede ist, sind die Fresken in Cremona, welche, wie sich zeigen wird, in das Jahr 1497 gehören. Es erscheint durchaus annehmbar, dass er hiernach zwischen 1460 und 70 geboren sei (vgl. die Tav. alfab. zu Vasari XIV), aber Vasari selbst VIII, 217 sagt, Bocc. sei im 58. Lebensjahre gestorben; wir haben aber keine Nachricht über ihn, welche das Jahr 1518 übersteigt. Wenn man sonach dieses als sein Todesjahr annimmt, so ergibt sich als Geburtsjahr 1460 (vgl. Vidoni und Zaist a. a. O.).

Wann und in welcher Art seine Verbindung mit den Ferraresen stattfand, kann nicht näher angegeben werden; wir wissen eben nur, dass er bereits 1497 Meister in Cremona war und dort in S. Agostino einen Cyklus von Wandgemälden ausgeführt hat[11], und dass er noch später in freundschaftlicher Beziehung zu ferraresischen Malern stand. Im Jahre 1499 hatte Garofalo, der in Boccaccino's Werkstatt angelernt worden war, sich in den Kopf gesetzt, nach Rom zu gehen, in der Meinung, dass dort mehr zu holen sei als in Cremona, aber er war stillschweigend und ohne Abschied fortgewandert. Boccaccino meldete diese Thatsache dem Vater Garofalo's in einem Briefe, welcher mit dem Tadel über das Vergehen zugleich lebhafte Anerkennung des jungen Talentes merken lässt, und Wortlaut wie Tonart dieses Schreibens können zum Beweis dafür herangezogen werden, dass der Schreiber mit Kunstverhältnissen und Persönlichkeiten in Ferrara vertraut war.[12] Ihn selbst ergriff auch einmal die Wanderlust und er ging ebenfalls nach Rom; aber er hatte dort, wo er in S. Maria Traspontina eine Krönung Maria's malte, das Gerüst kaum verlassen, als auch die öffentliche Meinung über ihn herfiel und sich darüber lustig machte, dass er ein Urtheil über Michelangelo's Werke abgegeben.[13] Erbittert verliess er Rom sehr bald und kehrte nach Cremona heim, wo er in den Jahren 1506—18 ohne Zweifel mit Beifall die zahlreichen Fresken malte, welche Hauptschiff und Tribune des Domes füllen. Er ist auch in Venedig gewesen und hat dort eine Reihe bedeutender Arbeiten hinterlassen, aber die Zeit ihrer Entstehung vermögen wir nicht zu ermitteln. Die Fresken in Cremona hoch oben über den Bögen des Schiffes links beginnend enthalten in 9 Darstellungen Hauptvorgänge aus dem Leben und der Vorgeschichte Christi und Maria's mit Schlussbildern in der Apsis:

Cremona, S. Agost.

---

[11] vgl. Anon. d. Morelli 35. Der erwähnte Cyklus enthält u. a. das Bildniss des Gregorio Lazzolo, Stifters der Eremiten-Brüder von der Observanz; es trug nach Zaist I, 68 die Bezeichnung „Boc. Boccacinus F. 1497"; daher die Annahme, dass die Fresken in S. Agostino in diese Zeit gehören.

[12] Der Brief ist zuerst gedruckt von Pungileoni, Elogio di Raf. Santi 289, dann bei Gaye, Cart. I, 344.

[13] vgl. Vasari VIII, 215. Die Kirche S. M. Traspontina wurde 1558 niedergerissen, vgl. Zaist a. a. O. I, 89.

Cremona, Dom.

1) Erscheinung des Engels bei Joachim: im Mittelgrunde 4 Schäfer, im Hintergrund Hügel-Landschaft, im Ornament rechts die Jahrzahl „MDXV“; 2) Wiedersehen Joachims mit Anna in einer Strasse mit Zuschauergruppen (zus. 9 Figuren), die Köpfe offenbar Porträts, unter denen sich möglicherweise auch die der Stifter befinden; die Inschrift nennt „Maximilianus Maria Sfortia imperante Pietro Martire Stampa duc (?) coms̄ et equite urbem gubernante“; am obern Theile des Hauses zur Linken steht „BOCACINVS F.“ (die Inschrift aufgefrischt); 3) Geburt Maria's: die Jungfrau liegt unter einem Thronhimmel, am Fusse des Bettes sitzt eine alte Dame, zwei Frauen stehen in Unterhaltung zur Seite, links die Wärterin, welche das Kind badet, im Hintergrund eine Magd mit Trocknen der Wäsche und eine andere anders beschäftigt; rechts auf der Randleiste steht „MDXV“ und tiefer unten „ . . BOCACINVS MDX“; 4) Verlobung Maria's in der herkömmlichen peruginesken Anordnung mit dem Hohenpriester inmitten und einem Bogen im Hintergrund; 5) die Verkündigung: links der Engel in der Luft, rechts die etwas affektirte knieende Jungfrau; 6) Heimsuchung mit weiblichen Nebenfiguren in dem seltsamen turbanartigen Kopfputz der Zeit; 7) Anbetung des Kindes; vor der Hütte knieen Maria und die Hirten, in der Luft drei singende Engel; 8) Beschneidung; am Sockel des Pfeilers „BOCACINVS“; 9) Jesus als Knabe im Tempel, bez. „BOCACINVS F. MDXVIII“ (übergangen). In der Apsis über dem Halbkuppelbogen: die Verkündigung, innerhalb desselben: Christus in Benediction sitzend zwischen den stehenden Schutzheiligen von Cremona, Petrus, Marcellinus, Homobonus und Himerius.[14]

---

[14] Cremona, Dom. Die Reihe der Bilder ist, wie noch zu bemerken, durch zwei Darstellungen von Bembo und Altobello unterbrochen. Zustand: 1. Bild quer durchbrochen und in der Landschaft sowie in den lichten Stellen des Fleisches und der Gewandung aufgefrischt, die Gestalten hager und trocken, das Colorit in schwerflüssiger Farbe von kräftigem Ton vorgetragen, an Panetti und Costa erinnernd, 2. Bild: die männlichen Gestalten einschliessl. des Reiters beschädigt; der düstere Ton dieses und anderer Bilder mag theils vom Alter, theils von Uebermalungen herrühren, die Inschriften sind sämmtlich erneut; 3. Bild: der Grund abgerieben, das Uebrige ist mehr oder minder übergangen, besonders die blauen und grünen Töne, die Figuren sind behend bewegt und nicht ohne Anmuth, dagegen die Gruppen ungeschickt geordnet und die Perspektive fehlerhaft; die Gewandbehandlung hat etwas von dem ferraresisch-nordischen Geschmack; 4. Bild, das best erhaltene, abgeb. in Rosini's Atlas Taf. 75; Boccaccino erscheint hier als geschickter Nachfolger der älteren Ferraresen und Bolognesen und ähnelt dem Amico Aspertini und Mazzolini; die Fläche ist zwar abgerieben und überarbeitet gleich dem vorigen Bilde, hat aber den energisch röthlichen Ton bewahrt; 7. Bild: hier sind die Gestalten untersetzt und kurz, das Ganze durch Uebermalungen sehr verändert; 8. Bild: stark beschädigt, alles Blau neu; alle diese Stücke, besonders das letztgenannte, ähneln dem ferraresischen Stile Mazzolino's. 9. Bild: breiter im Vortrag und von festerem und besserem Ausdruck der Geberde als die früheren, wenn auch ebenfalls schadhaft. Unter dem Bilde über der Apsis, welches durch zahlreiche Nachhilfen entstellt ist, las Grasselli a. a. O. 38 die Inschrift „Pedro Offredo I . V . D . Ben. Fodrio Paulo Cambriago Fab. Prae . MDVI“, vgl. Anon. d. Mor. 33.

Der Gesammtcharakter dieses Cyklus hat so viel mit dem Stile des Ercole Roberti Grandi und des Costa, besonders aber mit Panetti gemein, dass man zu der Annahme geführt wird, Boccaccino habe diesen hier zum Gesellen oder Schüler gehabt. Seine Compositionen sind mehr zerstreut als geschlossen, die Figuren, wenn auch gelegentlich untersetzte vorkommen, meist schlank und trocken, und häufig kämpft er unverkennbar mit den Schwierigkeiten der Verkürzung. Die Typen sind ferraresisch und ähneln denen des Aspertini, die Gewandung straff und kantig nach Art der deutschen Zeitgenossen, der Fleischton röthlich und von gleichmässiger Wärme, die Kleidertöne entsprechend kräftig und tief. Häufig begegnet lebendige und recht ansprechend momentane Bewegung neben ungeschickter und gezwungener Geberde, aber das letzte Bild des Cyklus erfreut durch Frische und auch Leichtigkeit der Handführung. Anscheinend hatte Boccaccino seine Arbeit mit der Darstellung des Erlösers zwischen den Schutzpatronen in der Apsis begonnen, welches ehemals die Jahrzahl 1506 getragen haben soll; 1508 entstand sodann die Verkündigung oberhalb desselben; am 12. April 1514 übernahm der Meister zum Preise von 1000 Pfund kaiserl. Währung die Dekoration der Wände links vom Hochportal und 1515 malte er die Vision Joachims, die vermöge ihrer trocknen Zeichnung und derben Färbung sehr an Panetti und andere Nachfolger Costa's erinnert, unmittelbar darauf die Geburt Maria's, ein Bild, das bei aller Härte der Gruppirung, Eckigkeit der Gewänder und Unrichtigkeit der baulichen Staffage einzelne anziehende Züge von unwillkürlicher Bewegung aufweist. Es folgte Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Beschneidung und das Sposalizio, welches das gelungenste sämmtlicher Bilder ist, nur dass hier Boccaccino's Verdienst dadurch eingeschränkt wird, dass er sich ganz an Perugino's Vorbild hielt. Die weiteren 4 Darstellungen sind von Gian' Francesco Bembo und Altobello Melone in den Jahren 1516 und 1517 ausgeführt, während welcher Zeit wir uns den Boccaccino vielleicht von Cremona abwesend zu denken haben. Er ging dann noch einmal im J. 1518 ans Werk, wie das Datum auf dem Bilde „Jesus unter den Schriftgelehrten“ beweist, welches als das letzte der ganzen Reihe zu-

gleich auch am geschicktesten componirt und technisch am sichersten behandelt ist.[15]

Die Bilder, welche sich von Boccaccino in Venedig befinden, gehören augenscheinlich weitauseinanderliegenden Jahren an. Das eine, die Verlobung Katharina's in der Akademie, zeigt die Sorgfalt und Frische der Jugend, ausserordentliche Genauigkeit der Zeichnung und volltönige leuchtende Farbenkraft, nette schlanke Figuren und ferraresisch durchgebildete Landschaft, verbunden mit Geschmackseigenheiten, welche an die Weise Pinturicchio's mahnen, aber bei gänzlichem Mangel an Composition:

Venedig, Akad.

Inmitten sitzt Maria nach rechts gewandt, das nackte Kind auf dem Schoosse, welches nach der im Vordergrunde links, die eine Hand aufs Rad gelegt, die andere ausgestreckt, dasitzenden Katharina langt, rechts neben Maria steht die heil. Rosa, neben und vor ihr knieen Johannes der Täufer und Petrus mit den Schlüsseln; der Wiesenplan, worauf die Figuren angeordnet sind, ist bis auf die Grashälmchen ausgeführt, im Hintergrund ein See und einige Reiter, vorn auf Zettel an einem Baumstamm bez. „bochazinus.[16]

Venedig, S. Giuliano.

Ganz entgegengesetzt zeigt ein zweites Stück, Maria thronend zwischen Petrus, Michael und den beiden Johannes in S. Giuliano, ein ausgedehntes Werk, das man früher irrthümlich dem Cordella (Previtali) zutheilte, bei Tiefe und Reichthum des Tones die breite Anlage der späteren cremonesen Fresken.

Verschiedene Phasen von Boccaccino's Stil finden sich in zahlreichen Bildern mit und ohne Namensbezeichnung vertreten:

Cremona, S. Quirico: Maria m. d. K. thronend, umgeben von Antonius und Vincenz (Holz), am Thronsockel bez. „BOCACINVS BOCACIVS . F . A . MDXVIII“, durch Uebermalung verändert, aber ursprünglich so frei und frisch behandelt wie die Fresken im Dom

[15] Ueber Boccaccino's Verträge bezüglich der Bilder vgl. Grasselli Abeced. 38. 39.

[16] Venedig, Akad. N. 132, Holz, h. 0,87, br. 1,40. Katharina in rothem Brokatkleid mit grauem gelbgefütterten Mantel, Rosa in blauem Mieder mit weissem geblümten Kleid und rothem Mantel, Johannes in Grün, Petrus in Goldbrokat.

[17] Venedig, S. Giul., am 1. Altar links, Holz, Oel, Figuren unter Lebensgr., die Fläche durch Uebermalung ein wenig angegriffen, besonders die Schatten im Fleisch der Johannesfiguren stumpf geworden. Gegen Previtali spricht auch die auf Zettel am Schemel Maria's angebrachte Signatur „B. B.“ (Abbild. bei Zanotto, Pin. Ven. Tasc. XI), vgl. Sansovino 126.

daselbst. — Ebenda, Hospital Bene-fate-fratelli: Hieronymus als Büsser mit dem Stein in der Hand, vor ihm das Kreuz, neben ihm der Löwe (Holz, unter Lebensgr.), zwar stark beschädigt, aber noch von düster leuchtendem Ton; die Gestalt sowie die landschaftliche Ferne erinnern an Basaiti, und kein zweites Bild Boccaccino's trägt so deutlich das Gepräge venezianischen Lehreinflusses. — Ebenda, Bischöfl. Palast: Kreuzigung in herkömmlicher Form, Magdalena das Kreuz umklammernd und emporschauend, rechts vorn ein knieender Prälat im Profil, mit ferraresischer Landschaft (Leinw., Tempera). Die Figuren unter Lebensgrösse, schlank und trocken gezeichnet, aber nicht ohne Empfindung, die Farbe in den Fleischtheilen roth und erhitzt, in den Gewändern tief und reich. Die Sorgfalt der Behandlung und der Durchführung lassen an Pinturicchio oder auch Panetti denken, doch war Boccaccino von Haus aus diesem ferraresischen Zeitgenossen überlegen. Verschied. Bilder.

Mailand, bei Sign. Baslini (ehemals in Villa Picenardi bei Cremona): Maria mit Kind, und

London, Nat.-Gall. N. 806 (ebendaher): Christus auf dem Wege nach Golgatha, kleine Figuren, etliche zu Pferd, voraus die Schächer, vor Christus hergehend Johannes, rechts Maria in Ohnmacht von zwei Frauen gehalten.[18] Beide nicht ohne Anklänge an Boccaccino's Stil, vermuthlich Schulstücke.

Paris, Louvre, Mus. Napol. N. 191: Maria mit Kind und Joseph, und eine Reihe von Halbfiguren auf dunklem Grund, ebenfalls der Gefolgschaft des Meisters angehörig.

Venedig, Bibliothek S. Marco, Stanza dei Cataloghi: Mad. mit Kind (Leinw.), dem Giov. Bellini zugeschrieben, in Wahrheit von Boccaccino.

Padua, Stadtgallerie (ehem. in dem Kloster der Romite): Mad. mit Kind, das nämliche Motiv wie auf dem ebenerwähnten Bilde in Venedig: Christus einen Vogel haltend, Hintergrund Mauer und Landschaft (Halbfiguren, 1/2 lebensgross) gehört zu Bocc.'s feinen Produkten; N. 106: die heilige Agatha (Holz, stark übermalt) ist demselben irrthümlich zugeschrieben und trägt das Gepräge Previtali's, wogegen N. 113 (Halbfig., schwer übertupft) eher dem Boccaccino angehört als dem Bissolo, welchem es zugetheilt ist. — Ein Madonnenbild in Casa Maldura: Halbfig. sitzend mit dem Kinde (Leinwand, fast lebensgross), hier als Rafael benannt, zeigt Mischung von Bocc.'s Stil mit modernerer Behandlung.

Florenz, Pitti N. 246: Die sogen. „Zingarella des Garofalo“, Brustbild eines Mädchens in blauem gelbgestreiften Turban, weissem Kleid und rothem mit Grün gefütterten Mantel (Holz) ist so durchaus ferraresisch, dass Boccaccino, welchen wir entschieden für

[18] Wahrscheinlich die beiden Bilder, welche der Anon. des Mor. 34 in S. Domenico zu Cremona kannte; das londoner Bild ist bei Baslini gekauft.

Verschied. Bilder.

den Maler halten, gar nicht in Frage gekommen ist; das Fleisch, nicht so roth wie gewöhnlich, hat durch leichte Nachhilfen gelitten, aber das Bild ist ein ansprechendes Werk unseres Meisters.

Von den vielen Bildern, welche, in verschiedenen Gallerien verstreut, andere Namen führen, aber unsrer Meinung nach am ersten dem Boccaccino zugehören, nennen wir:

München, Pinakothek Kab. N. 610 (jetzt unter „Lombard. Schule", früher unter „Mantegna", aus dem Schlosse Ambras in Tyrol): Christus mit dem Kreuze segnend, von zieglig rothem Stich, schadhaft und durch Uebermalung verdunkelt, ist von Boccaccino oder Galeazzo Campi.

Rom, Gall. Doria, Zimmer II N. 7: Maria mit dem Kinde zwischen 4 Heiligen (Halbfig.), genannt Basaiti, ein rothtöniges Bild Boccaccino's mit dessen gläsernen Augen.

Neapel, Mus. Naz. N. 21 (angeblich Schule Pinturicchio's): Maria mit Joseph und den Schäfern, im hügeligen Hintergrunde die Verkündigung an die Hirten (Holz, klein), von rothgoldigem Ton, die Fläche glatt, der Vortrag von steifem Impasto, die Figuren in Bocc.'s zartem Stil, die Landschaft ferraresisch nach Art der Panetti, Mazzolino und Garofalo; trotz starker Beschädigung erscheint dasselbe noch so sorgfältig, dass man es auch der Jugendzeit des Altobello zutheilen könnte. — Derselbe Zweifel bleibt bei einigen andern Bildern cremonesischer Herkunft, besonders bei folgenden:

Venedig, Akad. N. 265, angebl. „Perugino": Christus den Jüngern die Füsse waschend, mit der Jahrz. „MCCCCC".[19] Dasselbe erinnert an die lombardische und an die lionardeske Schule, zugleich auch an Umbrier wie Pinturicchio und daneben an die ferraresische Schule des Ercole Rob. Grandi, wie sie durch Panetti, Costa, Timoteo Viti und Zaganelli vertreten wird. Am hervorstechendsten sind ferraresische Eigenthümlichkeiten, namentlich der röthlich warme einförmige Fleischton und die kräftigen Gewandfarben, und die Behandlung steht derjenigen von Boccaccino's Jugendzeit sehr nahe. Die Färbung ist ungemein satt und leuchtkräftig. Eine gewisse Fehlerhaftigkeit im Verhältniss der Gestalten unter einander, die Trockenheit, womit etliche Köpfe gezeichnet sind, ihr hier und da etwas unwirrscher Ausdruck und starker Haarschwall, der rechtwinkelige faltenreiche Bruch der Gewänder bei sorgfältigem Umriss und sauberem Farbenvortrag sind Merkmale, die einen jungen Maler verrathen. Gehört es wirklich dem Boccaccino an, wie wir vermuthen, so bezeichnet es dieselbe Phase wie seine Fresken in S. Agostino zu Cremona. Gleiche Beobachtungen kehren wieder bei den 3 Köpfen in gemeinsamem Rahmen N. 432, benannt „Schule Lionardo's", einem Stück, in welchem eine gewisse Nachahmung Antonello's sich äussert. Ebendahin gehört:

Neapel, Museo Nazionale N. 15: Maria mit Kind von

---

[19] Venedig, Akad. Holz, h. 1,11, br. 1,32, aus der Gall. Manfrin.

2 bis zu den Schultern sichtbaren Verehrern angebetet (Holz, lebensgr.), wo der grosse Rundkopf auf zartem Halse und die gewundenen Haarflechten, welche dem Martin Schön nicht unähnlich sind, wieder an Boccaccino's Weise erinnern. Die beiden Bildnisse zeigen grosse Sorgfalt und lionardeske Schärfe, die Farbe ist warm und schmelzend und eher etwas weniger feurig als gewöhnlich, während sich der alte Mangel an Verhältnissgefühl in der Kleinheit und Trockenheit der Hände wiederholt; das Kind ist hässlich von Gesicht und feist gebaut, die Landschaft ganz cremonesisch. — Anzureihen wäre hier noch das allerdings geringere, nichtsdestoweniger aber dem Giov. Bellini zugetheilte Bild N. 127 der Gall. zu Modena: Mad. m. K. und dem an die Säule gefesselten Sebastian (Holz klein).[20]

Von Galeazzo Campi haben wir ein von seinem Sohne Giulio i. J. 1535 gemaltes Bildniss in der Porträt-Gallerie der Uffizien, welches ihn als 58jährig bezeichnet.[21] Die uns erhaltenen Bilder Galeazzo's fallen in die Jahre 1515—17, und da er nachweislich bis 1536 gelebt hat, so wird anzunehmen sein, dass er als Mitarbeiter bei zeitgenössischen Malern oder auf anderen Kunstgebieten thätig gewesen ist. Sein Stil hat sich offenbar unter Boccaccino's Einfluss entwickelt, zeigt aber nebenbei Zusammenhang mit den jüngeren Umbriern. Zu seinen unerfreulicheren Produkten gehört ein seltsames Bild, die Auferweckung des Lazarus, jetzt in Casal Maggiore: die Handlung ist in die Flur einer Ka- Casal Magg.
pelle verlegt, an deren Eingange einerseits Christus mit Petrus und Paulus steht, andererseits der arme Lazarus sitzt, welchem Hunde die Wunden lecken; das Ganze, mit empfindsamer Naturtreue behandelt, erscheint als schwache Nachahmung der Peruginesken. Die Figuren sind hager und knochig, die Umrisse scharf markirt und schwarz, sodass man Vorbilder von bolognesischen

---

[20] Vermisst werden von Boccaccino's nachrichtlich bekannten Bildern zwei Altarstücke, welche der Anon. d. Mor. 36 in S. M. delle Grazie in Cremona erwähnt, und ein Bild der Mad. m. K. zwischen Hieronymus und Johannes dem Evang., auf Zettel bez. „Boccaccinus de Boccacciis p. 1515", welches sich laut Grasselli, Abeced. 54 in der Sammlung Beltrame daselbst befunden hat.

[21] Florenz, Uffiz., Port. Gall. N. 224; auf der Rückseite der Tafel steht: „Galeas Campus pictor egregio Antoni figlio Juli Antoni et Vincenti pater aetatis suae annorum LVIII effigiato per Julium Campum eius filium et discipulum de anno MDXXXV" (vgl. dagegen Zaist I, 93). Ueber seinen Tod haben wir die folgende Aufzeichnung aus Antonio Campi's Storia di Cremona bei Zaist I, 95: „Galeazzo Campi mio padre . . . . passò a miglior via quest' anno (1536)."

und ferraresischen Malern zweiten Ranges, besonders des Zaganelli vermuthen muss.[22] — Mehr Anlehnung an Boccaccino bemerken wir an seinem Christophorus von 1516 in S. Sigismondo[23] und an der Madonna mit Sebastian und Rochus in S. Sebastiano bei Cremona[24], aber die Figuren sind noch unangenehmer in ihrer Magerkeit und von derberer Härte als bei seinem Muster. Auf anderen Stücken, wie z. B. dem Madonnenbilde in S. Agata und dem segnenden Heiland im Palazzo Reale zu Cremona oder der Madonna der Gall. zu Modena, versucht er die cremonische Farbenschärfe durch eine Behandlung nach Art der Bissolo oder Catena zu mildern[25], während er in einem Marienbilde des Municipio in Cremona zur Nachahmung der Peruginesken zurückkehrt und die materielle Farbe seiner Schulgenossen in der That durch umbrische Milde schmeidigt.[26] Dies gilt auch von einigen anderen cremonesischen Bildern, deren schielender Stilcharakter neben Campi auch an Aleni und Altobello Melone denken lässt:

(Cremona, S. Sigism. S. Sebast. — Cremona, S. Agata, Pal. Reale. — Modena, Gall. — Cremona, Municipio.)

(Cremona.) Cremona, Baptisterium: 2 Leinwandbilder, ehemals zum Verschluss des Orgelschreines verwendet, enth. die Verkündigungsfiguren in ansprechenden lebensgr. Gestalten von mildem Ausdruck und regelmässigem Bau, sorgsam gezeichnet und mit rechtlinig gebrochener Gewandung. Trotz der Verdunkelung durch Firniss und Uebermalung ist die Farbe noch immer tiefwarm, die Gewandlichter besonders hell. —

[22] Casal Maggiore, Eigenthum des Kanonikus Bignami, ehemals in S. Lazaro zu Cremona (vgl. Zaist I, 94) auf Zettel bez. „Galaz. de Campo ps. 1515“ (Holz, Fig. unter Lebensgr.); die Farbe ist jedoch durch Alter und Uebermalung beschädigt und hat alle Frische verloren.

[23] Ehemals in S. Vittore (vgl. Zaist I, 94: Christoph mit dem Kinde auf der Schulter (ganze Fig., Holz, unter Lebensgrösse), auf Zettel am Baumstumpf bez. „Galeaz. de Campo pinxit 1516“; die Schatten sind durch Uebermalung verändert, das Bild überhaupt vielfach beschädigt; schon hier treten Aehnlichkeiten mit der Weise des Aleni hervor.

[24] Holz, Fig. $^1/_2$ lebensgr., bez. auf Zettel: „Galtas (sic) de Campo faciebat 1518 hoc opus F. F. Bernardino Bosellio“; schwer beschädigt.

[25] Cremona, S. Agata: Maria u. Kind mit Magdalena, welche das Salbgefäss darbringt, Joseph rechts auf seinen Stock gelehnt (sein gelber Mantel erneut und abgeblättert), Holz, Fig. unter Lebensgr., bezeich. „Galeazius Campus pinxit anno 150018“ (sic; oben ist ein Stück angesetzt, um den Rundabschluss herzustellen). Das Machwerk ist Mischung venezianischer Art und Weise mit der des Boccaccino. Cremona, Palazzo: Christus, Holz, Brustbild, sehr beschädigt. Modena, Gall. N. 33 (unter dem Namen Giov. Bellini): Das Kind auf dem Knie der Jungfrau angebetet von Joseph und einem Hirten (Holz, 0,93 zu 1,16), besser erhalten als die vorigen.

[26] Cremona, Municipio (aus S. Domenico): Maria mit Kind und Christophorus nebst einem zweiten Heiligen und dem Knaben Johannes, welcher mit dem Lamm scherzt (Holz, Fig. unter Lebensgrösse).

In S. Abondio: Maria m. K. von Engeln umgeben (Holz, oben rund Fig. 1/2 lebensgr.); in S. Agostino: Mad. m. K. (oben rund, Holz, Oel), letzteres augenscheinliche Nachahmung Perugino's (dessen bekanntes Altarstück in einer benachbarten Kapelle hängt), aber unbedeutend; in S. Maria Magdalena: Tafeln eines umfangreichen monumentalen Altarstückes enth. die Geburt Christi mit Georg, Clemens und Magdalena, oberhalb die Auferstehung, umgeben von Petrus und Paulus, in der Staffel 4 Darstellungen aus dem Leben der Magdalena (Holz, sehr schadhaft, die Hauptfigur unter Lebensgr.). Hier haben wir es jedoch wohl ausdrücklicher mit Tommaso Aleni zu thun, dem Freunde und Genossen Galeazzo Campi's.[27] Cremona.

Von Tommaso Aleni sind nur zwei oder drei Bilder auf uns gekommen: eine Maria mit Kind umgeben von Antonius von Padua und Franciskus, der einen knieenden Ordensbruder empfiehlt, aus d. J. 1500, in der Sammlung Bignami zu Casal Maggiore[28], und eine Anbetung des Jesuskindes in Gegenwart des heil. Antonius, der mit seinem Schwein zur Seite kniet, und Johannes des Täufers mit einem Engel, v. J. 1515, ehemals in S. Domenico, jetzt im Municipio zu Cremona, gleich dem erstgenannten mit vollem Namen bezeichnet[29]; ein drittes (darst. die Heiligen Petrus und Antonius) besitzt die Sammlung Cavalcabò in Cremona[30]. In dem ersten Bilde herrscht der Eindruck von Peru- Casal Magg. Sammlung Bignami. Cremona, Municipio. Casa Cavalcabò.

---

[27] vgl. später und Zaist a. a. O. I, 103. Das von Zaist I, 94 in der Kirche zu Robecco erwähnte Altarstück (Maria mit Kind zwischen Antonius Abbas und anderen Heiligen) v. J. 1517 ist nicht mehr nachweisbar, die Fresken und Gemälde in S. Domenico und in S. Francesco in Cremona, welche Vasari XI, 255 aufführt, sind zu Grunde gegangen. Ebenso fehlt Nachweis über das bei Grasselli, Abeced. 77 beschriebene Bild, welches er im Besitz des Canonikus Maximilian Sacchi kannte, der es aus dem Waisenhause zu Cremona erworben hatte: Maria sitzend mit dem Kinde auf dem Schooss, welches mit der vom heil. Antonius dargereichten Glocke spielt, daneben die heilige Ursula mit drei Genossinnen, bez. „Galeaz de Campo pinxit 1519 die 14. Augusto."

[28] Casal Magg. Samml. Bignami, hinter Maria's Thron eine niedrige Mauer, welche die Figuren vom landschaftlichen Hintergrunde trennt, bez. „OPVS TOME ALENI CREMONSIS MCCCCC". Holz, Fig. fast lebensgr., durch Uebermalung verdorben, besonders unangenehm durch die braunen Lichter und kalten grauen Schatten der Fleischtöne. Aleni nähert sich hier etwas der Weise Giacomo Francia's.

[29] Cremona, Municipio: Maria kniet mit gekreuzten Armen vor dem am Boden ausgestreckten Kinde, bez. „Thomas de Alenis cremonēsis pinsit 1515" (Holz, klein), durch Uebermalungen beschmiert und waagerecht zersprungen.

[30] Cremona, Casa Cavalcabò, Bruchstück, Tafel mit Rundschluss, Fig. unter Lebensgr. Nach Zaist I, 140 sei Aleni auch unter dem Beinamen „Fadino" bekannt gewesen. Bei Signor Baslini in Mailand (aus Samml. Piccenardi) befindet sich eine Madonna mit Kind, ein sehr werthloses Stück Arbeit mit der Bezeichnung „Tomas de Fadinus."

gino's Madonna in S. Agostino stark vor; Aleni copirt den umbrischen Meister ohne alle Genauigkeit der Zeichnung und ohne Sinn für Verschmelzung der Licht- und Schattencontraste; in den beiden anderen vermengt er die Weise Perugino's mit der des Boccaccino.

Den völligen Niedergang dieser Kunstrichtung bezeichnen die Namen Lorenzo Becci, Galeazzo Rivelli und Andere. Cremona. Von ersterem kennen wir ein Madonnenbild in Cremona[31], von dem zweiten einige Heiligenfiguren mit Staffelstücken in der Gall. Bergamo. zu Bergamo.[32]

Altobello Melone, bereits erwähnt als Nebenbuhler Boccaccino's vor der Ankunft des Pordenone in Cremona, lieferte 7

[31] Cremona, Casa Cavalcabò: Mad. und Kind thronend mit einem knieenden Mönch (S. Giaginto) zu Füssen, bez. „Laurentius de Becis cremonēsis pingebat" (Holz, Fig. unter Lebensgr.), sehr überschmiert, in der Manier des Aleni. Grasselli 31 erwähnt noch ein Halbfigurenstück der Mad. mit Kind bei Sign. Galli in Cremona, am Kleidersaum Maria's bez. „Laurentius de becis Cremonensis". Zaist I, 39 spricht von einer Madonna mit Kind umgeben von Franciskus und Homobonus, bez. „Io. Baptista Berci Cremonensis fecit" in einer cremonesischen Privatsammlung, welches Grasselli 49 in der Samml. Sonsis wiederfand.

[32] Bergamo, Gall. Lochis-Carrara (N. 8): der Heil. Antonius Abbas zwischen Stephanus und Franciskus, darunter braun in braun gemalte Predellenstücke mit Legendendarstellungen, bez. „Galeatiuſ de riuellis Dictus de la barba pīgebat 15 . 2 . 4" (Holz, Fig. ½ Lebensgrösse), die Gestalten kurz und gemein (vgl. Grasselli 225), vgl. über Rivelli Zaist I, 20. Grasselli 226 erwähnt ferner ein ehemals in S. Bartolommeo zu Busseto befindliches Bild Rivelli's darst. die Empfängniss v. J. 1538, sowie zwei andere, das eine enth. die Geburt Christi, auf Zettel bez. „Galeacius Rivelli dicti dalla barba pingebat 1536", im Besitz des Kanonikus Maximilian Sacchi, und eine Anbetung des Kindes, am Kissen bez. „Galeaz. da la barba" bei Conte Carlo Visconti. — Von Zaist I, 47 werden Bilder aus d. J. 1486 und 87 von Antonio Cicognara aufgeführt; und bei Don Davide Rondanini: eine Mad. mit Kind zwischen Katharina von Alex. und einer zweiten Heiligen, bez.: „14. Antonii Cicognarii 90" (nach Grasselli 104 angeblich Eigenthum der Erben des Claudio Caccia); die Verf. kennen dasselbe nicht; der Name Ant. Cicagnara's kommt jedoch i. J. 1500 urkundlich in Lodi vor, wo er am 22. Aug. bei Abschätzung der Fresken Borgognone's in der Incoronata betheiligt war (s. Calvi, Not. II, 134. 203 und 254 und vgl. oben S. 51. 52). — In S. Michele zu Cremona haben wir eine Reihe von Tafelbildern, (Fig. ⅓ Lebensgr.), welche eine Statue des heil. Franciskus de Paula umgeben: links ein Heiliger mit Kreuz und Buch, rechts Antonius von Padua (?), oberhalb Christi Leichnam im Schoosse Maria's (zwei Engel über den Seitenfiguren sind neu). Diese Stücke erinnern an Boccaccino und Aleni, die Gestalten sind trocken und kleinlich, die Zeichnung markirt, das obere Bild verräth Beziehungen zu Ercole Rob. Grandi's Weise; es lässt sich, besonders bei dem schlechten Zustande, nicht mehr sagen, als dass die Malerei cremonesisch ist und in die ersten Jahre des 16. Jahrh. zu gehören scheint.

Fresken im Hauptschiff des dortigen Doms, welche Gegenstände aus dem Leben Maria's enthalten und theilweis durch seine Namensaufschrift und die Jahreszahl 1517 beglaubigt sind. Damals hatte er aber schon eine ansehnliche Thätigkeit hinter sich, und wahrscheinlich als Nachfolger Boccaccino's. Bei Prüfung von Bildern ohne Herkunftsangabe, die im Charakter der Schule Boccaccino's gehalten sind, kommt für eine gute Zahl Altobello in Betracht: so möchten vielleicht die einem Schüler Pinturicchio's zugeschriebene „Geburt Christi" im Museum zu Neapel und die Neapel, oben beschriebene Fusswaschung der Apostel in der Akademie zu Venedig seiner frühen Periode, die Fresken der Musen in Cre- Venedig. Cremona. mona seiner Reifezeit angehören; wenigstens finden wir wesentliche Merkmale, welche seinen beglaubigten Gemälden eigen sind, an ihnen wieder, namentlich Eigenthümlichkeiten, die auf Ercole Grandi den älteren und auf Mazzolino von Ferrara zurückweisen. Nachdem er für das Orgelgehäuse in S. Antonio Abate 4 jetzt in S. Michele befindliche Bilder (die Verkündigungsfiguren, Cremona, S. Michele. Antonius und Paulus die Eremiten) gemalt, welche die dünne trockene Form, die heftigen Geberden und die Ernsthaftigkeit des Gesichtsausdruckes jener Meister wie auch deren Gewand- und Haarbehandlung und düsteren Ton wiederspiegeln[33], erstrebt er in seinem Freskencyklus im Dom die sichere Auffassung des 16. Jahrhunderts, hier und da mit recht gutem Erfolg; war doch beim Vertrage ausdrücklich bedungen, er solle die des Boccaccino übertreffen.[34]

Die linke Seite des Hauptschiffes enthält: 1. Flucht nach Aegypten, Composition von 10 Figuren, vorn ein junger Löwe und ein Hund, links eine Palme, nach welcher Jesus im Vorüber-

---

[33] Cremona, S. Michele (aus der aufgehobenen Kirche S. Ant. Abb.), Fig. über Lebensgr. und beschädigt durch Abreibung und Uebermalung, was besonders von den beiden Heiligengestalten gilt. Hier zeigt sich bereits der Stil, welcher die Musen in der Via Belvedere kennzeichnet, deren Ornamentleisten mit Greifen und Vasen auf gelbem Grunde ganz mantegnesk sind.

[34] vgl. Grasselli 169. 170, wonach die beiden ersten Bilder am 11. Dec. 1516 unter dem angegebenen Beding, die andern unterm 13. März 1517 bestellt und am 1. Okt. d. J. durch Romanino abgeschätzt wurden. Vasari XI, 223 u. 251 lobt sie sehr und stellt sie in der That über Boccaccino.

Cremona, Dom.

gehen greift, am Himmel 3 vom Notenblatt singende Engel, ein anderer vorangehend, im Hintergr. 3 Fig., bez. ALTOBELLVS DE MELONIBVS P. MDXVII; 2. Kindermord, zahlreiche Bildnisse enthaltend, mit der Jahrzahl MDXVII. Rechte Seite: 3. Letztes Abendmahl; Ischarioth vorn am Tische links; auf Zettel im mittleren Vordergrund bez. „ALTOBELLVS DE MELONIBV"; 4. Fusswaschung: links Petrus sitzend mit erschrockener Geberde vor dem am Boden neben dem Becken knieenden Heiland, von Zuschauern umgeben, rechts die Apostel stehend; 5. Gethsemane: Christus inmitten mit ausgestreckten Armen, der Engel mit den Leidenssymbolen herabfliegend, im Vordergrund die schlafenden Apostel; 6. Ergreifung Christi: der Heiland wird mit dem Strick gebunden (wie auf dem Predellenbilde des Grandi in Dresden), rechts bez. „ALTOBELLVS P." 7. Verhör vor Pilatus: Christus von Soldaten bedroht.[35]

Die Flucht nach Aegypten erfreut durch eine gewisse Lieblichkeit der Bewegungen und Gewandbehandlung, wenngleich der erhitzte Fleischton und die kräftigen Kleiderfarben hier wie anderwärts grelle Gegensätze zeigen und die rauhe Strichelung der Lichter sowie die harte Betonung der Umrisse unangenehm auffallen; in dem Kindermord, der neben ferraresischer Trockenheit etliche kühne Züge in der Weise des Romanino an sich hat, stört der gedrungene Figurenbau, doch sind einige Krieger und Frauen mit der Bewegung und dem Schwung des Umrisses hingeworfen, wie wir sie auf Rafaels Composition desselben Gegenstandes finden. Die zwischen Bogen- und Zickzacklinien schwankende Gewandzeichnung erinnert an Romanino und Mazzolino; die hier angebrachten zahlreichen Bildnisse offenbaren ursprüngliche Kraft. Fusswaschung und Abendmahl lassen ähnlichen Mangel an Verhältnissgefühl erkennen wie das oben besprochene Bild desselben Gegenstandes in der Akad. zu Venedig, die übrigen bekunden Altobello's Studium der Vorbilder Ercole Grandi's.

Diese Eindrücke erwecken die Vorstellung, dass Altobello, nachdem er in den Fresken der rechten Wand den Kunsterwerb verwerthet hatte, den er in Bologna und Ferrara davongetragen,

---

[35] Das erste Bild, gest. in Rosini's Atlas T. 75 verblasst und nachgebessert, das Kleid des Leitengels bis auf den weissen Grund abgekratzt; 3. Bild schwer beschädigt, aber nicht so schlimm wie die übrigen; 5. Bild: die Landschaft ganz ferraresisch. Sämmtliche Inschriften sind mehr oder weniger übergangen.

nunmehr den Romanino beobachten lernte, welcher gleichzeitig daselbst Beschäftigung erhielt, und diesen sodann in den Bildern der linken Seite zum Muster nahm. Diese beiden Richtungen unterscheidet man auch an anderen Werken seiner Hand. Der ersteren gehört eine unter Gaudenzio Ferrari's Namen bewahrte Geburt Christi und ein Ecce-Homo mit Andreas und Rochus im Palazzo Reale zu Cremona an[36], der letzteren die kühn und frei behandelte Composition der Höllenfahrt im Dom zu Cremona und der Gang nach Emaus in der Londoner Nat. Gallerie.[37]

Cremona, Pal. Reale, Dom.

London, Nat. Gall.

Nicht ohne Glück war Altobello als Bildnissmaler thätig; etliche seiner Porträts haben die Ehre ausgezeichneter Nomenklatur erfahren. So besitzen wir eins unter Giov. Bellini's Namen im Museum zu Stuttgart: ein rothbärtiger Mann mit Skapulier, den Kopf zurückgeworfen, mit dunkel leuchtenden Augen, das Haar fächerartig über die Ohren gestrichen, das Fleisch, von tiefbraunem lasirten Ton, sehr zart behandelt[38]; ferner ein zweites männliches Brustbild, dem Giorgione zugeschrieben und etwas weniger verputzt als das erstere, — ein junger Mann mit schmalen Augen, starrem dunklen Haar und Barett, einen Dolch in der Rechten, im Hintergrund Gewitterlandschaft — in der Gallerie zu Bergamo[39], endlich ein Mann in roth und gelbem Wamms,

Stuttgart, Museum.

Bergamo, Gall.

---

[36] Cremona, Pal. reale: Geb. Christi, Maria das Kind anbetend mit Joseph, Andreas und Rochus, sowie der auf dem Grabe sitzende Christus in ganzen Fig. ½ Lebensgrösse, trocken, knochig und markig umrissen, die Färbung rauh und eintönig, die Gewänder tief und stumpf.

[37] Cremona, Dom, Sakristei: Christus hilft dem Adam aus dem Limbus empor, dahinter der reuige Schächer mit seinem Kreuz (Holz, kl. Fig.), die Gruppirung gut, die Behandlung frei, Zeichnung und Verhältnisse ansprechend und richtig. — London, Nat.-Gall. N. 753 (ehemals in S. Bartolommeo zu Cremona, dann in der Samml. Castelbarco in Mailand): Christus im Pilgerkleid mit den beiden Jüngern (Holz, 4 F. h. u. br.); ebenfalls frei behandelt, aber etwas conventionell vorgetragen.

[38] Stuttgart, Museum N. 222, Hintergrund Landschaft (Holz, h. 1 F. 6, br. 1 F. 4); die Verwandtschaft dieses Bildnisses mit denen auf dem Fresko des Kindermordes in Cremona ist höchst schlagend.

[39] Bergamo, Gall. Lochis (N. 172): Jugendlicher Mann, ein wenig nach links, mit kleinen Augen und schmalen Lippen, dünnem Bart und straffem Haupthaar, mit schwarzblauem goldgesäumten Barett, in blaugrünem Wamms mit weissem Vorstoss, in der auf die Brust erhobenen Rechten Handschuh und Dolch; in der Landschaft des Hintergrundes ein paar kleine Figuren, ein Soldat und ein Weib, denen der Gewittersturm die Kleider nimmt. Holz, h. 0,55, br. 0,47. (Angeblich Porträt des Cesare Borgia.) Die Behandlung gleicht dem Bilde in Stuttgart. Vgl. über das Bild und seine Copie Valery, Voyages historiques etc. in Italie, Brüssel 1835.

Mailand. Saml. Castelbarco. die Linke am Schwertgriff in der weil. Samml. Castelbarco in Mailand. Dieses Bild ist gar als Rafael bezeichnet und als solcher weiter verkauft, in Wahrheit aber eine sehr schöne Leistung Altobello's.[40]

Schon in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrh. wurde die mantegneske Empfindungsweise, welche den Ferraresen so stark anhaftete, durch den venezianischen Einfluss der Bellini, Palma, Tizian und Pellegrino verdrängt und das kunstbotmässige Cremona folgte dieser Wandlung alsbald nach. Am deutlichsten beweist dies Gian' Francesco Bembo, den Vasari mit seinem älteren Namensbruder verwechselt und von dem wir ausser der Nachricht, dass er i. J. 1515 einen Theil der von Boccaccino, Melone, Romanino und Pordenone begonnenen Fresken im Dom zu Cremona übernahm, wenig Kunde besitzen:

Cremona. Dom. Seine Fresken befinden sich an der linken Wand zwischen denen Boccaccino's und Altobello's und enthalten die Huldigung der Könige und die Darbringung Christi im Tempel; jenes in der herkömmlichen Compositionsweise gehalten, mit zahlreichen malerischen Einzelheiten ausgestattet, zeigt Maria rechts vor einer Ruine, einen der Könige knieend vor einem verfallenen Bogen, hinter welchem die beiden anderen knieend und stehend mit ihren Spenden angebracht sind, andere Figuren im Hintergrunde links, bez. „BENBVS INCIPIENS"; auf dem zweiten Bilde liegt der Knabe auf einem Altar, Simeon breitet die Arme über ihn aus, vorn links kniet die Prophetin und berührt die

---

[40] Beim Verkauf der Samml. Castelbarco in Paris am 2. Mai 1870 wurde dasselbe als Rafael mit 11,100 frs. bezahlt. — Sonst lassen sich noch hinzufügen: Mailand, bei Sign. Cavaleri: Verklärung Christi mit den 3 Aposteln im Vordergrund (Holz, Fig. etwas unter Lebensgr.; Cremona, S. Sigismondo, Kreuzgang: Freskenbruchstück einer Madonna m. K. und den Heiligen Sigismund und Antonius Abbas; Hieronymus, der den Löwen den Dorn auszieht. Der Zustand dieser Malereien ist sehr schlecht und man kann nicht viel mehr von ihnen aussagen, als dass sie im Charakter Altobello's oder Galeazzo Campi's gehalten sind. Vasari XI, 252 gibt dem Melone Antheil an dem Schmuck des alten Palazzo in Mailand, wo wir jedoch bereits den Bonifazio Bembo fanden (s. oben S. 505 Anm.); er beschreibt ferner Fresken desselben in S. Agostino zu Cremona (Evangelienzeichen, Gesicht Ezechiels, Taufe Augustin's und Hochzeit der heil. Monica), welche jetzt nicht mehr nachzuweisen sind (vgl. Vasari Anm. zu XI, 251. 252). Laut einer Angabe beim Anon. d. Mor. 37 befand sich eine Darstellung des Selbstmordes der Lucretia von Altobello in Privatbesitz in Cremona.

Taube, welche ein Knabe darreicht, zahlreiche Zuschauer füllen Seiten und Hintergrund der stilvollen Architektur.[41]

Bau und Gewandung der Gestalten offenbaren modern-venezianisches Machwerk; das Ganze ist mit warmem Hauch übergossen, der eintönig rothe Stich des Fleisches durch ansprechende Durchsichtigkeit verfeinert. In der Kopfbildung herrscht das Oval vor, in der Kleidung Stoff-Fülle, das Kind ist breit und fleischig geformt, und die leichte Handführung deutet auf Unterricht von Nachfolgern des älteren Palma. Die Darbringung ist der Composition und der Würde des Ausdruckes nach das gelungenere Bild, obgleich der Ton ziemlich hart, die Uebergänge grell sind und der venezianische Geschmack einigermaassen in toskanischen übergeht, sodass die Frage erwägenswerth erscheint, ob Bembo, der angeblich in Rom gewesen ist, mit dem „Gian' Francesco Vetrario" identisch war, den Vasari als einen talentvollen, aber früh verstorbenen Maler rühmt.[42] Der Zug in der Gewandung des zweiten seiner cremoneser Fresken, die Architekturbehandlung und der Adel des Ausdrucks der Figuren lassen in der That auf einen römischen Aufenthalt und auf Beschäftigung Bembo's unter den zahlreichen Schülern Rafael's schliessen. Diese Wahrnehmung wird durch das letzte Bild, das wir von ihm kennen, und auf welchem sich Giov. Franc. Bembino nennt, bestätigt: es ist eine auf Grund der Madonna del Baldacchino des Rafael entworfene Composition v. J. 1524 in S. Pietro in Cremona, und erinnert überdies durch die darauf angebrachte Stifterfigur an eine Gestalt auf dem Fresko der Messe von Bolsena; daneben findet sich in einem stehenden Heiligen auch Reminiscenz an Fra Bartolommeo.[43] Cremona, S. Pietro.

[41] Cremona, Dom. Der Kontrakt vom 29. Dec. 1515 bei Grasselli Abec. 39, vgl. auch Vasari XI, 251). Auf dem 1. Bilde ist Maria's Mantel übermalt, auf dem 2. das streifige Kopftuch Simeon's.

[42] vgl. Vasari IX, 60. Alessandro Lamo, Discorso 1584 S. 26 tadelt einen schriftstellerischen Vorgänger dafür, dass er den „Gio. Francesco Bembo detto el Vetriarö, von welchem Vasari in der Lebensbeschreibung Polidoro's rede" vergessen habe.

[43] Cremona, S. Pietro, ehemals in S. Angelo de' frati Minori: Mad. mit Kind zwischen Cosmas und Damian mit knieenden Prälaten (Holz, lebensgr.), bezeich. „Johães Francischus bembinus pinxit da mes. s. b. 2 (?) 1524." — Im Hospital Fate bene fratelli in Cremona wird unter Bembo's Namen noch ein Madonnenbild mit Johannes und dem knieenden

Bei den Cremonesen, welche auf Bembo folgen, nimmt die Unselbständigkeit überhand. Bernardino Ricca z. B. gibt in seinem Bilde in S. Pietro zu Cremona nur Nachäffung von Daniele da Volterra's Composition der Kreuzabnahme, gemischt mit Eigenheiten des Dono Doni von Assisi; etwas besser ist ein Madonnenbild mit Anna und 2 Heiligen im Dom.[44] Niccolò da Cremona endlich, von welchem wir ebenfalls eine Kreuzabnahme in der Gall. zu Bologna besitzen, ist noch geringer und kennzeichnet sich als Nachfolger Garofalo's.[45]

Cremona, S. Pietro. Dom.

Bologna, Gall.

Nikolaus (Leinw., Fig. lebensgr.) bewahrt, welches als eine Uebertreibung des rafaelischen Schulstiles erscheint, derb getönt und dunkel schattirt ist und offenbar von späterer Hand herrührt. Denselben Gegenstand, angeblich in S. Niccolò zu Cremona und aus d. J. 1506, erwähnt Zaist, a. a. O. I, 55.

44 Cremona, S. Pietro, bezeich. „1521 Bernardino Richa fecit opus" (vgl. Zaist I, 105, welcher die Inschrift falsch gibt), die Bildfläche ist durch Schmutz und Pilzwuchs verdüstert. Das zweite Bild (Mad. m. Kind, Anna, Hieronymus und einer 2. Heiligen) hängt im rechten Querschiff des Domes. Derselben Hand gehört wohl auch das letzte Abendmahl im Refektorium zu S. Sigismondo bei Cremona an; es ist Fresko und dem Giov. Franc. Bembo zugeschrieben. Vgl. über Ricca Zaist I, 104.

45 Bologna, Pinac. N. 822: Christus am Boden liegend, von den Frauen beweint und von Knieenden angebetet (Holz, 6 F. 1 zu 4 F. 11). Zaist I, 100 gibt die Jahrzahl 1518 auf demselben an; jetzt ist nur noch der Name „Nichola" zu lesen.

ZEHNTES KAPITEL.

Palma Vecchio.

Im ganzen Kunstgebiete des italienischen Nordens, von der Grenze Piemonts zum Golfe von Triest und vom Saum der Alpen bis zum Po, ist kaum eine einzige bedeutende Stadt unberührt geblieben von dem Einflusse des palmesken Stiles, und dennoch wissen wir von den Lebensschicksalen keines Malers von Rang — selbst Giorgione nicht ausgeschlossen — so wenig wie von dem Urheber dieser unwiderstehlichen Wirkung. Obgleich man wusste, dass Palma Giovine, der Grossneffe desselben, i. J. 1544 geboren war, und trotz der Beweismittel, die wir haben, um einige der grössten Werke des älteren Palma in die Zeit vor 1512 zurückzuverlegen, ist die Kunstgeschichte bis auf die neueste Zeit dabei verharrt, seine Geburt in das Jahr 1500 und seine Entwickelung in die Machtsphäre Tizian's zu setzen, abgesehen von der Unsicherheit, die über seine Herkunft bestand.[1] Unbemerkt blieb die Wirkung, welche er offenkundig auf Pellegrino, auf Pordenone und Morto da Feltre ausgeübt; man erzählte von Tizian's Liebe zu Palma's Tochter und liess diesen trotzdem als Knaben bei jenem in die Lehre gehen.[2] Aber die Urkunde seines Testa-

[1] Der Anon. des Morelli 85 nennt ihn einen Bergamasken, ebenso Boschini, Riche Min. Vorwort; Ridolfi I, 178 gibt an, er sei in Serina oder Serinalta geboren; Vasari kommt hierbei nicht in Betracht, da er über Palma's Geburt und Erziehung Nichts beibringt und ihn nur Palma Veniziano nennt.

[2] vgl. Ridolfi I, 178. 181, Boschini, Carta del nav. 368 und Vorwort zu Ricche Min.

mentes vom Jahre 1528 und des bald darnach aufgenommenen Inventars seiner Verlassenschaft, zusammen mit der Angabe Vasari's, dass er im 48. Lebensjahre gestorben sei, geben wenigstens einige feste Grundlagen.[3] Hiernach wäre Palma um 1480 geboren, Altersgenosse Giorgione's und Pellegrino's und älter, wenn auch nur um wenige Jahre, als Tizian, Pordenone oder Sebastian del Piombo.

Giacomo Palma der ältere, zur Unterscheidung von seinem gleichnamigen Neffen so genannt, war in Serina bei Bergamo geboren und ist von den Bergamasken stets als einer der Ihrigen angesehen worden, obgleich er als Künstler von durchaus venezianischer Herkunft war. Sieht man von der allgemeinen Wechselwirkung der Kunstgenossen auf einander ab, unter denen Tizian mit seiner gewaltigen Persönlichkeit hervorragte, so darf man von Palma sagen, seine Werke enthalten kaum einen Strich, der nicht einen völlig selbständigen Geist verriethe. Die Quelle, aus welcher er schöpft, liegt zeitlich weiter zurück als bei dem modernen Gepräge seines Stiles angenommen wird; sie liegt in der Kunstsphäre des Giov. Bellini, Carpaccio und Cima. Auf gleicher Linie mit Giorgione und Tizian vorwärtsschreitend theilt er mit diesen den Ruhm, der venezianischen Malerei den letzten und höchsten Aufschwung gegeben zu haben. Aber Palma gehört nicht zu den grossen Meistern im vollen Umfange des Wortes. Er besass weder die Gewalt und die Vielseitigkeit Tizian's noch die höchsten Gaben des Coloristen, wie sie Giorgione auszeichnen, noch auch das geistvolle Ungestüm Pordenone's; aber er steht dem Giorgione an Leistungsfähigkeit sehr nah und er war mit feinerem Gefühlsleben begabt als seine Friauler Zeitgenossen. Innerhalb des engen Gebietes, das er gepflegt hat, erscheint er als Componist von reifem Geschmack, seine Zeichnung gewandt und fest, seine Pinselführung sicher und flüssig. In seiner Figurenbildung herrscht mit vollkommener Uebereinstimmung Fülle und Reife vor, die Gesichter sind mit adeliger Zartheit durchgebildet,

[3] Vasari IX, 145 und Raccolta Veneta 1867, Ser. I, T. I disp. 2 S. 73 ff. Das Testament ist v. 28. Juli 1528, das Inventar vom 8. August dess. Jahres, sodass Palma's Tod zwischen diesen Tagen erfolgt sein muss.

erheben sich aber selten zu der Würde der Haltung, welche Tizian stets beobachtet, wie er denn auch nur in glücklichen Stunden die reine Harmonie der Erscheinung erreicht, die auf untadeliger Proportion der Gliedmaassen beruht. Mangel der Beobachtung oder mangelhafte Beherrschung der anatomischen Einzelheiten erklären wohl die Eigenthümlichkeit, dass Palma die Struktur des menschlichen Körpergerüstes durch fleischig-fette Complexion verhüllt. Auf die Mechanik der Geberde geht er demzufolge nur oberflächlich ein und begnügt sich mit Andeutung; dabei aber verfährt er mit ungemeinem Takt und Geschick, selbst da, wo er an Geziertheit streift. Seine üppig blühenden Frauengestalten mit ihrer rosig feinen Haut, den blauen Augen und reichem blonden Lockenschwall haben etwas höchst adelig-Phlegmatisches, die männlichen machen bei durchschnittlich gesunder Erscheinung den Eindruck sonnengereifter Schönheit.

Als Colorist betrachtet erreicht Palma in der Melodie der Töne weder die Tiefe noch die Reichheit Tizian's und Giorgione's, aber er hat vor ihnen den schmelzenden Reiz, das „Brio“ voraus und einen fast unvergleichlichen Zauber der Lichtwirkung. Im Gegensatz zu den in ihrer Wechselwirkung untereinander harmonisch gedämpften hellen und reichhaltigen Gewandfarben gewinnt das perlschimmernde Fleisch, namentlich der Weiber, volle Leuchtkraft. Der kräftige Oelauftrag des Carnates, den er mit ungemeiner Sorgfalt und Reinheit abzuklären weiss, wird durch opalgraue Mitteltöne zu heller Durchsichtigkeit gebracht; die Gesammt-Untermalung, in der Farbenschicht zweiter Hand durch halbdeckende Töne aufgearbeitet und nachgeformt, ist mit einem ätherischen Lasurschleier vollendet, welcher der ganzen Bildfläche licht-warme goldige Haut gibt. Kenntlich ist sein Machwerk immer an der Unebenheit der ersten Farbenschicht und der eigenthümlichen Form der Risse. In der Behandlung der Kleider war Palma überaus sorgfältig. Er ging mit Liebe bis auf die Kleinigkeiten des Zierwerkes ein; dabei aber liegt die Eigenthümlichkeit seiner Gewandung mehr in Breite und Flachheit, als in Schwung und Fluss; er liebt hohle Bauschung und unregelmässig eckige Brüche, die er durch das Spiel des Wiederscheins

an Seiden- und Brokatgewebe belebt. Mit Giorgione hat er die von Giov. Bellini entlehnte Neigung zur landschaftlichen Staffage gemein, die er gern in den lachenden Schmuck des leuchtendsten Grün kleidet.

Von Palma's persönlichen Beziehungen wissen wir, dass er die Gunst der edlen venezianischen Häuser der Priuli und Cornaro genoss, in deren Palästen er nicht nur gearbeitet, sondern auch gewohnt hat. Seine künstlerische Reife erreichte er anscheinend schon um 1500; einige seiner meisterhaftesten Bilder — Adam und Eva, jetzt in der Gallerie zu Braunschweig, eine Ceres und eine Ehebrecherin vor Christus — befanden sich bereits 1512 in der Sammlung des Francesco Zio in Venedig. Von der Zahlung für sein „Sposalizio" auf dem Altar der Querini-Kapelle in S. Antonio in Venedig ist uns aus dem Jahre 1520/21 Urkunde erhalten, die „Drei Grazien", das hochberühmte Bild der Dresdener Gallerie, werden 1525 in der Sammlung Taddeo Contarini aufgeführt. Staatsaufträge hat er jedoch, soweit unsere Kunde reicht, nie erhalten.[4]

Ausdrückliches Schulverhältniss zu einem namhaften Meister kann man bei Palma nicht nachweisen. Wie die Mehrzahl der Bergamasken, und besonders die Santa-Croce, lernte er von den Hauptvertretern der venezianischen Malerei am Ausgang des 15. Jahrh., hielt sich in seinem coloristischen Studium vornehmlich an Giov. Bellini, aber in modern-origineller Weise, wie er denn nebenher auch Cima und Carpaccio belauscht hat. Der Erfolg war die Herausbildung jener eigenthümlich malerischen Sprache, die bisher viel zu einseitig die giorgioneske genannt worden ist. In seinen Bildnissen, vorzüglich aber in den Frauenporträts, an welchen die Meisterschaft der Behandlung, die man auf Giorgione zurückzuführen pflegt, am stärksten hervortritt, erscheint er durch Klarheit und Leuchtkraft der Farbenskala, durch

[4] vgl. Sansovino a. a. O. 375. 385 f., Boschini, R. Min. Sest. S. Marco 24, Anon. d. Mor. 64. 65. 70, Cicogna, Iscriz. I, 163. 361. Ueber das verlorene Altarbild der Querini haben wir vier Zahlungsvermerke: vom 21. Mai, 3. Sept. und 22. Nov. 1520 und vom 27. Juli 1521. Tassi, Pitt. Bergam. I. 97 behauptet zwar, Palma habe im Saal des grossen Rathes in Venedig gemalt, ist jedoch im Irrthum.

reichen Schmelz und Weichheit des Tones, Vornehmheit der Haltung und Geschmack der Kleidung unerreicht.

Zu den frühesten Erzeugnissen, die uns als Palma's Werk entgegentreten, gehört das Halbfigurenbild der heiligen Conversation im Stile der älteren Venezianer, welches, ehemals Erbstück der Familie Giustiniani, sich zuletzt im Besitz des Mr. Reiset in Paris befand; einzig in seiner Art um der folgenden Inschrift willen: Paris, Sammlung Reiset.

JACH
OBVS
PALM
AM
D.

Wenn auch die Jahrzahl dieser Tafel erhebliche Echtheitsbedenken erweckt, nehmen wir hiernach vorläufig an, Palma's erste Stilphase sei um 1500 ausgebildet gewesen. Durchaus zweifellos wird angesichts der verschiedenen Werke seiner Hand, dass er in den ersten Jahren seiner künstlerischen Thätigkeit sorgfältiger gezeichnet und Umrisse wie Modellirung eingehender behandelt hat als nachmals. Wir haben hier sichere feste Contur und die eigenthümliche Klasse der Schönheit und des Menschenschlags, welche ihn charakterisirt. Maria, eine völlige, aber nicht überreife Gestalt, ist eine frische bäuerliche Erscheinung in Bellini's Art, aber schon mit sinnlicheren Reizen ausgestattet, als wir sie an den Madonnen des Altmeisters finden. Bei kräftigem Körperbau hat sie doch zarte Hautfarbe und zierlich kleine Hände; zärtlich blickt sie zu dem Knaben auf ihrem Knie herab, welcher den mit seinem Buche zur Seite stehenden Hieronymus ansieht. Dieser erinnert vermöge seiner knochigen Gestalt an ähnliche Asketenfiguren auf Bildern Pordenone's; entsprechend ist der Gegenmann Petrus gehalten, welcher den im Profil bis zu den Schultern am Rande des Bildes auftauchenden betenden Stifter schirmt.[5] Die beiden Heiligen sind markige Männer mit kräftigen

---

[5] Paris, Samml. Reiset, Holz. Fig. unter Lebensgr., die Fläche ist trüb und durch Ausschwitzungen blind geworden. Die Inschrift steht auf dem Zettel im Buche des Hieronymus.

Gliedmaassen, den Hintergrund füllt eine an Breite der Behandlung des Giov. Bellini würdige freundliche Landschaft, welche in Ton und Freiheit des Vortrags die modernere Stilphase Palma's vor Augen führt.

Ein Seitenstück der Composition findet sich in der Gallerie zu Rovigo. Hier ist Hieronymus in fast derselben Haltung und an Stelle des Petrus die heil. Helena mit dem Kreuz in brünstigem Gebet dargestellt, beide auf Maria blickend, welche den freundlich zu ihr aufschauenden nackten Jesusknaben stehend vor sich hält.[6] Lieblichkeit des Ausdrucks der Köpfe, reicher Farbenton und Sorgfalt der Ausführung machen das Bild überaus anziehend. Eine reizende Abwandlung des Hauptmotivs zeigt das eine Bild in Dresden: Maria das Kind an Busen und Wange drückend, während sie in Gegenwart der Heil. Katharina von Joh. dem Täufer die Schriftrolle nimmt.[7] Die heitere Liebenswürdigkeit Katharina's, das muntere Wesen des an den Hals der Mutter angeschmiegten Knaben, der Antheil im Blick Maria's, die sich dem ernsthaften eifrigen Johannes zuwendet, sind Züge, welche innige Bewunderung herausfordern. Die Seelenharmonie der geweiheten Persönlichkeiten spiegelt sich vollendet in der formalen und farbigen Behandlung wieder: Mutter und Kind sind gesunde brünette Erscheinungen mit dunklem Auge, Katharina von gelbbräunlicher Complexion, der Täufer ein schöner muskulöser Jüngling-Mann; die Formgebung ist fest, klar und gesund, die Haut von marmorartiger Schönheit und das Spiel blauer, rother, brauner und grüner Töne verbindet sich zu sattem sonorem Accord. — Um seiner wärmeren Gesammtstimmung und grösseren Mannigfaltigkeit willen ansprechender wirkt die Composition der Heilung des Kindes der Wittwe in der venezianischen Akademie: Christus von den Aposteln umringt vollzieht das Wunder an dem Mädchen, die von ihrer Mut-

Rovigo, Gall.

Dresden, Gall.

Venedig, Akad.

[6] Rovigo, Stadtgall. Holz, Halbfig. unter Lebensgrösse, stark verputzt und durch Uebermalungen um die ursprüngliche Lichtwirkung gebracht, am besten erhalten der Kopf des Hieronymus, am schlechtesten der Helena's; Maria's Augen sind jetzt etwas verschoben, ihre l. Hand und der Aermel in sehr guter Beschaffenheit.

[7] Dresden, Museum N. 245, Holz, Halbfig., h. 0,67, br. 0,98, i. J. 1741 aus Casa Pisano di S. Stefano gekauft; das Gesicht des Kindes hat ein wenig von seinem Schmelze verloren.

ter gehalten wird. Hier deutet die Breite und Fülle der Gestalten und die ruhige Klarheit des Gesichtsausdrucks, der Form und Zeichnung entspricht, auf die durch Rocco Marcone und Bonifazio charakterisirte Stilentfaltung hin.[8] — Noch grössere Freiheit und Sicherheit des Machwerks zeigt das Halbfigurenbild der Sammlung Colonna in Rom: Maria das Kind der Anbetung eines jungen Mannes darreichend, welcher von Petrus geschützt wird; die ganze Gruppe höchst geschmackvoll gehoben durch eine Wand von Buschwerk, hinter welcher fernes Hügelland mit wolkigem Himmel vorschimmert.[9] Mit der Handfertigkeit nimmt auch Palma's Neigung zu fettem Körperbau zu. Die Figuren, in geistreicher Weise alla prima hingesetzt, gewinnen schon eine Fülle, welche z. B. bei dem Jesuskind ans Ungesunde streift; seine Bildnisse aber sind, auch wenn sie nur nebensächlich vorkommen, wie hier, stets bewunderungswürdig. Rom, Gall. Colona.

Zu den schönsten Leistungen dieser Klasse gehört nun die heilige Conversation (Maria mit dem Kinde umgeben von Magdalena und dem Täufer vor landschaftlichem Grunde) in der Gall. zu Bergamo.[10] Mit früheren Bildern verglichen fällt es durch den braunen Stich und die flüchtige Behandlung auf, aber es ist umso reicher an zarten Zügen. Das Jesuskind legt die Hand mit einer gewissen Scheu, als wenn es einen Verweis fürchtete, an das Salbgefäss in der Hand der schönen Büsserin, in deren schwärmerisch geneigtem Antlitz sich Beseligung ausspricht, wogegen Johannes als eine derbe gewöhnliche Natur aufgefasst ist. Die gedrungenen Frauengestalten, die in der Pracht ihrer schwellenden zartfleischigen Formen und in ihrem üppigen Haar fast übergesund erscheinen, erinnern an Correggio. Zu der Breite und dem Schmelz des Vortrags, dem satt-flüssigen Farbenkörper, Palma's stehenden Eigenthümlichkeiten, gesellt sich hier ein goldiger Hauch, in den Menschen und Landschaft gleichmässig gehüllt sind, und Bergamo, Gall.

---

[8] Venedig, Akad. N. 74. Holz, Halbfiguren, h. 0,92, br. 1,53, aus der Sammlung Contarini; das Bild hat starke Nachbesserung erlitten, eine der Apostelfiguren hinter Christus zur Rechten ist fast ganz neu.

[9] Rom, Pal. Col. Holz, Fig. unter Lebensgr.

[10] Bergamo, Gallerie Lochis N. 156, Halbfig. fast lebensgross, Holz, h. 0,71, br. 0,99. Die linke Hälfte von Maria's Gesicht durch Nachhilfen entstellt.

eine zauberische Lichtdämmerung kündigt die Sphäre der mit geheimnissvollem Duftglanz überwobenen Gebilde der spätern Zeiten des Meisters an.

Dass Palma zuweilen Gehilfen in Anspruch genommen hat, sieht man an der Madonna mit Stifterin, umgeben von Antonius und Hieronymus, im Palast Borghese in Rom[11]; zu den kräftigeren und wuchtigeren Erzeugnissen seines Pinsels gehört das schadhafte Bild der Jungfrau mit dem Kinde verehrt von einem Ritter und einer Märtyrerin in Blenheim, welches infolge seiner hohen Schönheit mit Giorgione's Namen belegt worden ist. Wenn schon aus solchen Werken der Einfluss von Palma's Vortragsweise auf Pordenone, Pellegrino und Romanino verständlich wird, so ist dies noch weit mehr der Fall bei den ausgedehnten Compositionen, die wir in Kirchen Venedigs und des Festlandes antreffen. Hervorragend erscheinen in dieser Beziehung namentlich zwei Altarstücke: eins in Zerman bei Treviso, das andere für Fontanelle bei Oderzo gemalt, jetzt in der Akademie zu Venedig. — Dort — wo er die Jungfrau mit dem Kinde thronend darstellt, welches aufrecht in ihrem Schoosse stehend die Hand zum Segen erhebt, während 4 Heilige Chorus bilden und ein Engel mit erhobenem Haupte die Violine spielt — vereinigt er alle Eigenschaften sorgfältiger Behandlung bei hoher Freiheit des Vortrags mit Typen von bellineskem Gepräge.[13] Die elastische Haltung der Figuren ist voll kunstreicher Anmuth, die ans Gezierte und Gesuchte streift, aber doch die Linien edler Wohlgefälligkeit nicht verletzt. Das Antlitz Maria's und des Kindes deutet unmittelbar auf Bellini, und auch der Farbenakkord stimmt derart mit dem Colorit der venezianischen Altmeister zusammen, dass das Werk, wenn es

Rom, Gall. Borgh.

Blenheim.

Zerman, b. Treviso.

---

[11] Rom, Pal. Borghese, Saal XI, N. 32. Halbfig. unter Lebensgr., Holz, den Hintergrund bildet rechts grüner Vorhang, links ein Stück Landschaft mit Himmel.

[12] Blenheim, Halbfig. unter Lebensgr., Leinw. (vgl. oben S. 200). Das Fleisch am Kopf der weibl. Heiligen und des Kindes, sowie Hals und Schulter Maria's beschädigt.

[13] Zerman, Kirche, Holz, oben rund, ganze Fig. in Lebensgr., im Hintergrund hängt an einem mit Blätterwerk geschmückten Tau ein grüner Teppich, neben welchem man auf Hügellandschaft durchblickt. Der vierte Heilige der Umgebung ist Petrus, welcher neben Helenen links steht, die beiden andern gegenüber. Das Bild hat Nachbesserungen erfahren, über welche wir jedoch keine genaue Rechenschaft geben können.

auch infolge seiner reichen Palette schon ganz giorgionesk erscheint, doch ohne Frage in eine verhältnissmässig frühe Zeit gehört. Echt bellinesk ist insbesondere der Engel auf der Thronstufe, der lebhaft an Giovanni's Altarbild in S. Zaccaria erinnert. Der zarte Körperbau der heil. Helena, welche das Kreuz hält, die tizianische Würde des mit seinem Evangelium zur Seite stehenden Matthäus, die wohlgefällige Johannesgestalt, die Keuschheit der Formgebung und der Umrisse, die grossartige Abwägung der Theile — alles deutet darauf, dass wir es hier mit einem der bewunderten Erstlingswerke zu thun haben, durch die sich Palma in die Reihe der besten Meister seiner Zeit emporschwang und zugleich fruchtbar auf die Malerzunft der nördlichen Nachbarschaft einwirkte, der dieses und das ehemals benachbarte Bild in Fontanelle d'Oderzo nahe zugänglich war. — Das figurenreiche Altarstück aus Fontanelle in Venedig zeichnet noch grösserer Wurf Venedig, Akad. aus: Es enthält den thronenden Petrus mit der Hand in dem aufgeschlagenen Buche, umgeben links von Johannes dem Täufer, der auf das zu seinen Füssen liegende Lamm deutet, und Paulus rechts, die eine Hand auf den Griff eines mächtigen Schwertes gestemmt, mit der andern die Falten seines grünen Mantels raffend, während hinter ihm die Heiligen Tizianus von Oderzo und Justina, hinter Johannes Markus und Augustin stehen.[14] Bewegungen und Ausdruck der Gestalten sind kühn, zuweilen hastig, und kein zweites Werk Palma's zeigt grössere Energie und Kühnheit der technischen Behandlung, die vermöge ihrer satten Breite und der ungewohnt stilvollen Anordnung der Gewänder dem Charakter der Zeichnung als solcher meisterhaft entspricht, wie denn auch kein zweites Gemälde sich in demselben Grade mit Sebastian del Piombo vergleicht. Der Einfluss dieser Produkte auf die friaulischen Kunstgenossen redet aus den Heiligengruppen der Madonnen Pordenone's in Susigana und Moriago und aus der Johannesfigur Pellegrino's auf seinem Altarstück in Cividale.

[14] Venedig, Akad. N. 593, ganze Fig. in Lebensgr. Holz, oben rund, h. 2,85, br. 1,76. Die Bildfläche ist verputzt, fast alle Figuren durch Uebermalung beschädigt, namentlich die Köpfe des Markus und Augustin und der drei Heiligen rechts, sodann das Blau und Roth an Maria's Kleidung. Den Hintergrund deckt auch hier rothpurpurner Teppich, der an einer Querleiste aufgehängt ist.

Auf die volle Höhe des Kunstvermögens erhebt sich der Meister in dem für die Bombardieri von Venedig ausgeführten Cyklus von Altartafeln in S. Maria formosa, deren Mittelfeld die majestätische Gestalt der heil. Barbara einnimmt, der Schutzpatronin des Artilleriecorps der Markusrepublik:

Venedig, S.M. formosa

Sie steht im überragenden oben abgerundeten Mittelbilde, heiter weltlichen Ausdrucks nach links blickend, in üppige Gewänder von reichen Purpur-Nüancen gehüllt, auf dem linken Fusse ruhend, sodass die Hüfte der andern Seite, die sie das Unterkleid leicht fassend berührt, hervortritt, während sie den Palmzweig zierlich gleich einem Scepter in der erhobenen Rechten hält; das vorn glatt gescheitelte in lose Flechten aufgelöste tiefblonde Haar ist mit Schleier und Zackenkrone geschmückt; hinter ihr links ein hoher Thurm, das Symbol ihres Martyriums, neben dem Podium ein Kanonenrohr. Zu den Seiten, auf besondern Tafeln in kleinerem Maassstab: Antonius mit Krücke und Glocke, und Sebastian, in geschmeidiger Bewegung vor dem Baum stehend, an den er mit den Armen festgebunden ist. Darüber ferner Johannes der Täufer mit Rohrkreuz und Spruchband und Dominikus mit dem Flammenbecken (Halbfiguren); dazwischen: Christus von seiner Mutter beklagt, die ihn im Schoosse hält.[15]

Diese königliche Gestalt Barbara's ist das Musterbild blühender Jungfrauenschönheit, einer italienischen „Virago“ im vollen Sinne des Wortes, von vornehm feinen Gliedmaassen, ein echtes Kind des 16. Jahrh. im Sinne giorgionesken Stils und Schwester der wonnigen brünetten Grazie auf der berühmten Schönheitsdreifaltigkeit der Gallerie zu Dresden. Ihre Anmuths-Majestät stellt die Nebenmänner sehr in Schatten, obgleich der Antonius eine der ernstesten Idealgestalten Palma's ist und eine innere Gewalt athmet, die an Luciani erinnert, während Sebastian durch seine zarte Jugend und bewunderungswürdig reines Lineament als anziehender Gegensatz hervortritt, mächtig bewegt und in seinem schönen Gesichtstypus den weihevollen Figuren Tizian's nah verwandt. Auch die in ihrer Schmerzensleidenschaft ergreifende Maria der Pietà ist Hauptfigur einer Gruppe, die ver-

[15] Venedig, S. Maria formosa. Die 3 oberen Tafeln mit ganzen Figuren sind oben rund, die 3 unteren mit Halbfiguren rechtwinklig. Vgl. über das Altarstück Rio, l'art. chrétien IV, 169, 170. Es ist von Interesse, zu beobachten, dass die Skala der verschiedenen rothen Töne, welche die Kleidung der Barbara enthält, bereits fast eben so reich an der Gewandung des Christophorus auf Giov. Bellini's Altarbilde in S. Giov. Crisostomo vorkommt.

möge meisterhafter Charakteristik, Lichtführung und Modellirung vielleicht die vollendetste ihrer Art genannt werden darf, die Palma hervorgebracht hat; wie denn das Altarwerk in seiner Gesammtheit eine grossartige Vereinigung von Kraft und Harmonie der Töne mit Freiheit der Handführung und Schmelz der letzten Vollendung vor Augen stellt. Niemals wieder hat Palma die schwellende Breite der Formen, die ihm eigenthümlich ist, und die Helldunkelwirkung so glücklich zur Geltung gebracht wie hier; niemals in gleichem Grade den hohen Reiz erreicht, der den Erzeugnissen Tizian's und Sebastian's die Weihe gibt. Und er verfällt dabei weder in Leerheit noch ins statuarisch Steife; vielmehr erscheint auch die mit sattem Fluss des Vortrags behandelte Gewandung schwungvollor als sonst und frei von den hohlen Faltenmotiven, die auf anderen seiner Bilder zuweilen unangenehm auffallen.

Möglich, dass in seinem persönlichen Verhältniss zu der Genossenschaft der Bombardieri, für die er malte, oder in der Generosität der Auftraggeber ein besondrer Anlass zu ausserordentlicher Anstrengung lag. Denn auf einer zweiten offenbar derselben Zeit angehörigen Altarbildgruppe von grossem Maasstab, welche als Geschenk des Duca Melzi in der Brera zu Mailand steht, — Constantin und Helena mit dem wahren Kreuze, daneben die Heiligen Rochus und Sebastian in Landschaft[16] — ist die Ausführung nachlässiger und das Werk hat im Uebrigen Aehnlichkeit mit Cima. Wir haben noch andere Beispiele dafür, dass Palma sich zuweilen gehen liess; das auffälligste bietet sein Bild im Dom seines Heimathortes Serinalta dar. Obwohl er, wie es scheint, durch Pietäts- und Dankespflicht aufgefordert war, hier sein Bestes zu liefern — angeblich hatte ihm die barmherzige Brüderschaft von Serina die Mittel zum Studium in Venedig gespendet — hat er doch schwerlich eine zweite Arbeit so unsorgfältig behandelt wie dieses mehrtheilige Altarstück mit der Purification, dem Kirchenbesuch Maria's:

Mailand, Brera.

[16] Brera N. 79, dreitheilig, Holz, oben rund, h. 1,43, br. 2,03, ganze Fig. in Lebensgr., Sebastian ein Seitenstück zu der Figur in S. M. formosa. Der Kopf Constantins ist schadhaft, Rochus durch senkrechten Sprung verdorben, die Fleischtöne sind licht und ziemlich leer.

Serinalta, Dom. Hauptbild: Maria mit der Kerze in der Hand, von einem jungen Mädchen begleitet, welche ein Körbchen mit Tauben trägt, steigt die Stufen des Tempels empor und beugt sich in Gegenwart vieler Zuschauer vor dem sie begrüssenden Hohenpriester. Die andern Tafeln, jetzt an verschiedenen Stellen der Kirche zerstreut, enthalten: die Auferstehung Christi mit dem Siegesbanner, nebst den am untern Rand sichtbaren Köpfen zweier Soldaten; die Heiligen Jakobus von Compostella mit Pilgerstab und Hut, Franciskus lesend, Johannes der Evangelist mit dem Adler und ein vierter, jeder mit einem Buch (ganze Figuren), sodann die Heiligen Joseph, Apollonia und ein Mönch (Halbfig.); sämmtlich hastig und ungenau gezeichnet und von unerfreulich hartem Ton, überdies arg entstellt.[17]

Selbst mit Bildern, welche für vornehmere Orte, wie venezianische Kirchen bestimmt waren, nimmt es Palma oft nicht genau. Eins dieser Art — die für S. Elena ausgeführte, jetzt in

Mailand, Brera. der Brera in Mailand befindliche Anbetung der Könige — zeigt sogar, dass er trotz einer gewissen Anlehnung an Cima und Carpaccio manchmal auf die Stufe bergamaskischer Durchschnittsleistungen herabsteigen konnte, welche am günstigsten die Santa Croce vertreten.[18] Welch blühender und reicher Wirkung der Meister bis ans Ende seiner Thätigkeit fähig blieb, sobald er wollte, davon zeugt das grosse Altarstück in S. Stefano zu Vicenza:

---

[17] Serinalta, Dom, Holz, rechteckige Tafeln mit Fig. unter Lebensgr. Das Hauptbild sehr schadhaft, Maria's rothes Kleid übermalt; Auferstehung: fleckig am Körper Christi, die Soldaten übermalt; Jakobus: die Farbe des Gewandes an vielen Stellen abgeblättert; Franciskus: nachgebessert; Johannes: Sprung durch den Kopf, der rothe Mantel entfärbt, der linke Fuss überschmiert; der vierte Heilige, in rother Tunika und grünem Mantel: Kopf übergangen, Gewand blasig; Joseph und die Mönchsfigur gut erhalten. — Die ausserdem in derselben Kirche als Werke Palma's bewahrten beiden Stücke: Petrus Martyr und ein zweiter Heiliger, sind zu ärmlich behandelt, um für mehr als Schülerarbeiten gelten zu können. Vgl. über diese Bilder Ridolfi I, 180. Tassi a. a. O. 101 erwähnt noch ein Altarbild Palma's, einen Franciskus in der Kirche der Reformati zu Serinalta, welches jedoch nicht mehr nachzuweisen ist.

[18] Mailand, Brera N. 134 (fr. 60), ehemals auf der Insel S. Elena bei Venedig, Leinw., oben rund, 4,66 zu 2,55. Joseph l. hinter Maria stehend, welche das Kind auf ihrem Schoosse der Verehrung eines knieenden Königs darreicht, rechts zwei Könige stehend mit ihrem Tross hinter sich, dicht bei Maria Helena mit dem Kreuz, Hintergrund Landschaft, am Himmel 3 Engel. Das Bild ist gänzlich übergangen und verdorben, scheint aber ursprünglich mit dem dünnen Impasto gemalt gewesen zu sein, welches für die spätere Periode Palma's charakteristisch ist. Vgl. darüber Vasari IX, 141, Ridolfi I, 178, Boschini, Carta 146 und Ricc. Min. Sest. d. Croce 49.

Maria vor einfachem rothen Teppich sitzend hält das nackte Kind auf dem linken Knie, welches nach rechts hin die heil. Lucia segnet, die auf krystallener Schale ihre Augenbälle opfernd darreicht, während die Jungfrau nach links hin auf den heil. Georg schaut, der den Blick nach aussen gewandt, in vollem Ritterkleid, bartlos und baarhäuptig die Fahne in der Linken hält und die Rechte in die Hüfte stemmt; auf der Thronstufe sitzt ein Engel mit Mandoline; im Hintergrund zu beiden Seiten Landschaft.[19] Vicenza. S. Stefano.

Figuren und Physiognomien dieses wundervollen Bildes wetteifern an Adel und anmuthiger Sinnlichkeit mit denen des Altarbildes in Zerman; namentlich Lucia und Georg, beide vollblütige blonde Erscheinungen, jene der einen der 3 Schwestern in Dresden ähnelnd, gehören zu den vollendetsten Erscheinungen palmesker Kunst; die jugendlich matronale Maria jedoch, so schön sie an sich ist, steht in auffälligem Misverhältniss zu dem sehr kleinen Knaben, und die allgemeine Complexion der Figuren sowie die sozusagen lombardischen Bewegungsmotive und der künstliche Linienzug des Umrisses deuten doch auf abnehmende Kraft. Auch an dem vernachlässigten Engel und den überreif schwellenden Formen Lucia's bestätigt sich diese Beobachtung. Eine gewisse Trübheit des Fleischtones und dünner Auftrag der obern Farbenschicht sowie die durchsichtige Behandlung der im Charakter sehr an das Giorgione genannte Bild der Begegnung Jakobs und Rahels in Dresden erinnernden Landschaft erwecken den Verdacht, dass hier Cariani dem Meister zur Hand gegangen ist.

Gleich sehr beschäftigt auf dem Gebiete des kleinen, der Hausandacht gewidmeten Heiligenbildes und der anspruchsvollen Altarstücke, deren Compositionsform er seinen Vorgängern entlehnt, ist Palma durchweg in jenen Bildern glücklicher. Seine Natur war anscheinend minder auf Grösse als auf Innigkeit und Behaglichkeit des Ausdrucks angelegt, und über den zahlreichen Aufträgen zu Darstellungen umfangreicher Art bildete er eine ge-

---

[19] Vicenza, S. Stefano, Leinw., oben rund, Fig. lebensgr., Lucia in grünem Kleid mit rothem Mantel. Einen seltsamen Gegensatz bilden der Harnisch Georg's und die Halbstiefel des Engels. Die Farbe hat durch Firnissüberzüge und Uebermalungen sehr an Frische verloren, besonders betroffen sind Figur und Kopf des Georg.

müthvolle Gattung, ein heiliges Genrebild aus, auf welcher er die gebenedeiten Persönlichkeiten bürgerlich einfach in fein behandelten anmuthigen Landschaften mit einander verkehren lässt.

Von seinen heiligen Conversationen grossen Maasstabes ist die im Museum zu Neapel die bedeutendste. Hier kommt zu den gewöhnlichen Vorzügen weicher und stattlicher Formbildung und sonniger Farbe noch tizianische Kraft und Reichheit hinzu:

Neapel, Mus. Naz. Auf dem Hügel nahe eines Gehöftes in welliger Gegend, deren Erdreich und Buschwerk im Glanze eines heitern Tages schimmern, hat Maria Platz genommen; der Knabe, voll kindlicher Lieblichkeit, wendet sich segnend dem Stifterpaare zu, welches bis zur Brust sichtbar von dem verwilderten halbnackten Hieronymus empfohlen wird und auf welches von links her der auf ein Knie sich niederlassende Täufer mit ausdrucksvoller Geberde hindeutet, während Katharina gegenüber auf dem Stamm eines frischgefällten Baumes sitzend zuschaut.[20]

Erkennt man in den muskulösen und energisch bewegten beiden heiligen Männern und der völligen Erscheinung Maria's wieder die Vorbilder von Pordenone's Figuren, so erscheint die Composition im Ganzen und die Behandlung nicht blos als Kanon des Friaulers und des Bordone, sondern dabei als Muster derjenigen Vortragsweise, welche im Lauf der Zeit schlechthin als die giorgioneske angesehen wurde. Die Gruppe, voll Adel im Aufbau der nach einfachen Stilgesetzen angeordneten Figuren, anziehend durch die Charakteristik gesunder Persönlichkeiten von ungefälschtem Gefühlsleben und durch die im sonnigen Wetter umso kräftiger wirkenden Gewand- und Landschaftstöne, macht den Eindruck weihevoller Ruhe und tiefer innerer Betheiligung der Handelnden, von denen Katharina ganz besonders dem Ideal Giorgione's entspricht und die beiden Heiligen die Spuren ein-

---

[20] Neapel, Mus. naz. Gr. Saal N. 27, Holz, h. 2 F. 10, br. 6 F. 6. Die Fläche ist leicht abgerieben und an etlichen Stellen nachgebessert, im Uebrigen aber die Erhaltung gut. Schadhaft: das Fleisch der Jungfrau und des Kindes, das des Johannes, besonders dessen Schulter, sowie Stifter und Stifterin; übermalt: Gesicht Maria's und der Stifterin sowie die Hände der letzteren, ihr weisses Unterkleid, der gelbe Aermel und das Haar, an der Stifterfigur die Hände und das mit dunklem Pelz verbrämte Wamms endlich die Schatten am Mantel des Hieronymus. - Das Bild entspricht dem von Ridolfi I, 182 in Casa Barbarigo a S. Polo beschriebenen.

siedlerischer Kasteiung im sonnengebräunten Antlitz tragen, während Stifter und Stifterin im modischen Schmuck der Zeit auftreten.

Einfacher in Haltung und Ausdruck ist die ebenfalls aus ganzen Figuren bestehende Sacra Conversazione im Belvedere zu Wien: Maria in freundlicher Landschaft unter einem Baum sitzend hält das auf ihrem rechten Knie stehende Kind den Heiligen Katharina, Cölestin, Barbara (?) und Johannes dem Täufer dar, welche dasselbe voll inniger Freude knieend oder andächtig geneigt verehren.[21] Die Figuren haben in ihrer phlegmatischen Complexion und in der ganzen Geberdung durchaus die charakteristischen Merkmale des Meisters; der lichte halbdurchsichtig blasse Teint und ein gewisser schelmischer Zug in der Gestalt Katharina's, die sich vom Rücken gesehen nach dem Beschauer umwendet, rechtfertigen vielleicht die Vermuthung, dass diesem Bilde der Landsmann und Ateliergenosse Palma's, Lorenzo Lotto, nicht fremd ist. — Ein zweites vorzügliches Bild derselben Gallerie, die Heimsuchung Maria's — Elisabeth, die mit Zacharias aus dem Hause geeilt ist, umarmt die mit Joseph nahende Freundin —[22] mahnt vermöge der reichgetönten Landschaft und der grossen Formbildung der Figuren an die Zeit, in welcher Palma und Sebastian zusammen in Venedig waren.

Wien. Belvedere.

Wien. Belvedere.

Spätere Entstehung verräth die schöne Gruppe der Gallerie Leuchtenberg in Petersburg, welche, ehemals durch Maria Priuli dem venezianischen Senate vermacht und in dem Saale des Rathes der Zehn aufgestellt, bei geschlossener Compositionsweise viel Uebereinstimmung mit dem Altarbilde in Neapel zeigt und eine unübertreffliche Meisterschaft in der Verbindung gewinnender Einfachheit und Grazie mit grosser Freiheit des Vortrags bekundet. Fast lionardesk muthet die Haltung der Jungfrau an, welche das auf ihrem Knie sitzende Kind beobachtet, wie es einen knieenden Anbeter segnet, nach dem sie ihre Hand wie schützend ausstreckt, während seine Patronin Katharina geneigten Hauptes und freund-

Petersburg. Gall. Leuchtenberg.

---

[21] Wien, Belvedere I. Stock II. N. 6. Holz, h. 6 F. 2, br. 3 F. 3.

[22] Wien, Belved. I. Stock II. N. 2. Leinw., h. 6 F., br. 11 F. 9.

lichen Ausdrucks neben ihm sitzt und Johannes ganz hingegeben zuschaut, und Magdalena die Finger auf einen Baumstumpf gelegt, die Gruppe als Zugabe verschönt.[23] Wenige Bilder Palma's sind durch so viel Leichtigkeit und Breite des Vortrags und soviel tizianischen Adel ausgezeichnet, kein zweites macht Palma's Ueberlegenheit über Pordenone in der Darstellung des feinen Empfindungslebens deutlicher wie dieses.

Dem eben beschriebenen zeitlich nahe steht die Anbetung der Hirten im Louvre. Das Bild hat vielleicht mehr Bildnissmässigkeit und üppige Natürlichkeit der Typen als irgend ein anderes, aber die Jungfrau, wie sie den Knaben der Verehrung des Hirten darhält und die Dame, welche neben der Hütte kniet, sind Mustererscheinungen der geschmeidigen Lebendigkeit, welche das Wesen des sogenannten giorgionesken Stiles ausmacht. Der Lieblingstypus Palma's — die braunäugigen blonden Frauen mit breiter Stirn, runden Wangen und rosigen Lippen bei üppiger Gesundheit und Fülle — ist hier vollkommen ausgeprägt. Auch hier bemerkt man sehr gesteigertes Streben nach zierlicher Anmuth in dem an den Geschmack der Lombarden sich anlehnenden Motiv der Geberde Maria's, aber daneben erfreut die liebenswerthe Einfalt Josephs, der die Feier der Scene still geniesst. An den Gewändern sind, wie meist, hin und wieder hohle Falten bemerklich, aber die Abwägung von Hell und Dunkel und die Kraft des anscheinend mit lichten, nur leider etwas zu vergänglichen halbdeckenden Schichten vollendeten Impasto's ist trefflich. — Dieselben Beobachtungen kehren nun mehr oder minder an einer Reihe von Bildern wieder, die durchschnittlich auf gleicher Höhe stehen. Hierher gehören: die ehemals in Sir Charles Eastlake's Besitz befindliche heil. Familie mit der knieenden Magdalena und

Paris, Louvre.

London.

[23] Petersburg, Gall. Leuchtenberg N. 67. Holz, h. 3 F. 3, br. 4 F. 3, ganze Fig. in Landschaft; links hinter Magdalena ein Pfeiler. Das Bild ist von Boschini, R. Min. Sest. S. Marco 24 in der Halle des Rathes der Zehn beschrieben, vgl. auch Zanetti, Pitt. Ven. 206 und Waagen, Ermitage etc. S. 375.

[24] Paris, Louvre N. 277, Leinw., h. 1,40, br. 2,10, Fig. unter Lebensgrösse. Das Bild hat an zwei Stellen im Vordergrund die gefälschte Namensinschrift Tizian's, einmal „TITIANNVS“, ein andermal „TICIANNO“; es ist 1685 durch Ludwig XIV. als Palma Vecchio erworben; durch Abputzen ist die Blume des Colorits zerstört.

Franciskus nebst anbetendem Stifter[25], sodann die Madonna mit Kind, dem kleinen Johannes, Katharina, Hieronymus und Jakobus in Casa Andreossi zu Bergamo[26], die Familienscene mit Katharina in Dresden[27] und die Verehrung der Jungfrau durch Rochus und Magdalena in München.[28] Bergamo. Dresden, München.

Wir wenden uns nun einem andern Gebiete zu, auf welchem Palma ebenfalls hervorragte: dem Bildniss und der Einzelfigur. Wie zahlreiche andere Meister seiner Zeit erhielt auch er häufig Aufträge auf Darstellungen mythologischer Gestalten, allein von seinen Bildern dieser Art sind nur wenige auf uns gekommen. Eine Ceres, welche i. J. 1512 der Sammlung des Francesco Zio angehörte und sich nachmals in Casa Andrea Odoni befunden hat, kann jetzt nicht mehr nachgewiesen werden; ebensowenig ein Leinwandbild mit Juno, Minerva und Venus, das ehemals in der Sammlung Tassis, dann in der des Heinrich Van Os in Amsterdam bekannt war; der „Raub des Ganymed in Gegenwart der Juno" endlich ist beim Verkauf der Gallerie Renier verschollen.[29] Die Dresdener Gallerie rühmt sich eines Gemäldes solcher Gattung. Hier haben wir eine der Venus-Gestalten, welche in den Tagen

[25] London, weil. Sammlung Eastlake, Leinwand, br. 6 F. 7. Maria links vor einem Pfeiler sitzend, die Heilige rechts, das Ganze in landschaftlicher Scenerie. Das Bild, in Venedig bei Sign. Schiavone Natali gekauft, ist vielleicht identisch mit dem bei Sansovino 376 und Ridolfi I, 182 in der Sammlung Vidman in Venedig erwähnten: die l. Hand des Franciskus beschädigt und übermalt. Die Behandlung deutet nicht auf Palma's beste Zeit, die Farbenskala ist nicht gerade die reichste, aber nichts destoweniger kräftig.

[26] Bergamo, bei Sign. Enrico Andreossi, ehemals in der Samml. Terzi, Holz, kl. Fig. Das Kind segnet den kleinen Johannes, Katharina sitzt am Boden, links Hieronymus und Jakobus, dessen blaues Gewand durch Oxydation grün geworden ist, Umgebung Landschaft. Die Färbung ist reich, aber der Fleischton infolge hastiger Behandlung wächsern und leer. Das Ganze gehört zu den Bildern, die Bonifazio und Schiavone zum Muster zu nehmen liebten.

[27] Dresden, Museum N. 242, Holz, h. 0,76, br. 1,06: Maria unter einem Baum sitzend mit dem Kinde, welches den kl. Johannes liebkost, daneben Joseph und Katharina. Die Fläche ist etwas durch Nachbesserungen angegriffen.

[28] München, Pinakothek Saal, N. 588. Holz, h. 2′ 1″, br. 2′ 10″. Maria sitzt mit dem Kinde, welchem der heil. Rochus einen Rosenkranz reicht, vor einer mit Reben bewachsenen Säulenreihe, hinter Rochus knieend Magdalena mit dem Salbgefäss, Hintergrund Landschaft. Die Fleischtöne sind abgerieben und das Ganze zeigt Nachbesserungen, aber die Figuren sind von überaus anmuthiger Bewegung und die Farben nähern sich an Reichthum und Kraft denen des Tizian.

[29] vgl. über diese Bilder Anon. des Mor. 64. 70, Boschini, Carta 322, Tassi, Pitt. Berg. I, 99 und Sandrart; Sansovino 378, ferner Campori, Racc. di Cat. 445.

Dresden, Museum.

Tizian's so ungemein geschätzt waren. Es ist ein schönes weibliches Modell von brünetter Complexion (wiewohl offenbar etwas durch Einfluss der Zeit gebräunt), nicht mehr in erster Jugendblüthe, auf dem unter den Kopf gelegten linken Arm schlummernd, die Rechte im Schoss, auf weissem Gewande lang ausgestreckt in anmuthiger Wiesenlandschaft[30]; eine keusche Erscheinung von bildnissmässigem Charakter, die sich jedoch mit dem majestätischen Adel, welchen Tizian solchen Darstellungen verleiht, nicht vergleichen kann. Palma war zur Behandlung dieser Motive von Haus aus nicht besonders angelegt, sein Kunstcharakter ist zu genrehaft, sein Geschmack zu einfach und andrerseits etwas zu modisch, um solchen Idealgebilden die volle Grösse abzugewinnen. Die besten Erfolge erreicht er, wo es darauf ankommt, den Reiz des eleganten Zeitkostüms zur Geltung zu bringen. Aus diesem Grunde kann man auch dem an sich überaus anziehenden Bilde des „Sündenfalles" in der braunschweiger Gallerie, welches gegenüber der frühern Annahme, wonach es als Werk Giorgione's galt, jetzt fast einstimmig dem Palma zurückgegeben wird, nur bedingte ästhetisch-künstlerische Anerkennung zollen:

Braunschweig, Museum.

Eva, eine reife jugendliche Frauengestalt in blondem gescheitelten Haar, steht, das linke Knie ein wenig eingebogen, den linken Arm herabhängend, sodass sie mit einem Busch Blätter sich vorn bedeckt, und reicht, etwas nach links gewandt, mit der erhobenen Rechten den Apfel Adam zu, der ebenfalls fast ganz von vorn gesehen, aber mit dem linken Fuss auftretend und mit dem rechten Ellenbogen auf ein Felsstück gelehnt, während er in der herabgestreckten Linken einen Feigenast hält, ihrem ernsten Blicke zweifelnd begegnet; hinter und zwischen beiden der Baum, aus dessen Geäst die Schlange hervorlugt, der Hintergrund durch dichtes Gebüsch gedeckt.[31]

---

[30] Dresden, Mus. N. 244. Leinwand, h. 1,14, br. 1,84, i. J. 1728 angekauft für 2000 Taleri; das Fleisch durch Alterseinfluss etwas nachgebräunt.

[31] Braunschweig, Herzogl. Mus. N. 225, Leinwand, h. 2,00, br. 1,53. Die Farben sind durchs Alter ein wenig verdunkelt, besonders in den Schattenpartien, das Bild übrigens durch Reinigungen und Uebermalung angegriffen; die Malerei letzter Hand dick und ölig aufgetragen; im Katalog bisher unter Giorgione, jedoch wahrscheinlich dasselbe Bild, welches schon der Anon. d. Mor. 70 in der Sammlung des Francesco Zio als Werk Palma's aufführt; von Rumohr zuerst für Palma erklärt, vgl. auch Waagen's Bemerkungen zu der Radirung von W. Unger, Zeitschr.f. bild. Kunst III, 212.

Das Bild, nach den urkundlichen Anhaltepunkten vor 1512 vollendet, zeigt zwei Akte, die sich nicht sehr über eine Durchschnittsschönheit erheben. Adam ist ein kräftiger biegsamer Jüngling-Mann, Eva hat bei rund weichen Körperformen gleich ihm die Hautfarbe und den Gesichtsschnitt einer Erscheinung aus gebildeten Lebenskreisen, wie denn überhaupt die ganze Gruppe nicht den Eindruck einer Idealerfindung, sondern den eines Modellporträts macht, wie sie später, nur freilich mit geringerem Schönheitsreiz, von Bernardino Licinio vielfach wiederholt worden sind. Am auffälligsten ist, dass neben kräftiger Bezeichnung der Form im Umrisse die entsprechende Modellirung der Theile fehlt und statt soliden Impasto's und satten Pinselstrichs vielmehr verschwommene Behandlung hervortritt. Nirgends vielleicht macht sich der Mangel der Folie bemerklicher, die in reichgetönten Gewändern liegt; denn die Wand grünen Dikichts, die überdies mit der Zeit sehr verdunkelt ist, wirkt bei weitem nicht so vortheilhaft wie die mannigfaltigen Hintergründe, womit Palma sonst seine Farbenskala und namentlich das Fleisch abzustimmen versteht, welches hier neben den schwärzlichen Baumstämmen und Laubmassen etwas Kalkweisses bekommt.

Der Vortheil kostümlicher Folie wird sofort deutlich, wenn man die Lucretia im Belvedere in Wien vergleicht:

Die Heldin steht lebhaft bewegt vor uns, eine blühend jugendliche Gestalt mit bräunlichem, in aufgelösten Flechten herabwallendem Haar, das weisse Unterkleid ist von den Schultern geglitten und lüftet den perlzarten Busen; sie hat mit der Rechten den Dolch gezückt, dessen Bestimmung ihr Gesichtsausdruck hinlänglich verräth, und wird von Tarquinius aufgehalten, der als Mann in struppigem Haar in der Dämmerung des Hintergrundes stehend, vom Lichte nur eben gestreift, sie am linken Oberarm fasst.[32] Wien. Belvedere.

Was Tizian in seiner „Maitresse“ im einfachen Zustandsbilde gibt, kehrt hier in der Anwendung auf ein dramatisches Motiv

[32] Wien, Belved. I. Stock II N. 13, Holz, h. 2 F. 6, br. 2 F. 1, Hüftbild. Der Ellenbogen Lucretia's und Theile des weissen Gewandes sind übermalt. Eine grob behandelte alte Copie des Bildes, angeblich von Paris Bordone, befindet sich in Hampton-Court unter N. 105, eine zweite von Varottari in den Uffizien in Florenz unter N. 643.

wieder. Auf beiden Gemälden ist die Licht- und Schattenwirkung dieselbe. Palma verfällt nur etwas ins Theatralische, da solche Gegenstände seiner Natur nicht recht entsprechen. Fehlt ihm die volle Herrschaft über die Zeichnung, namentlich der Glieder, wie sie Tizian eigen war, so ist die Frische der Farbencomposition und der Pinselführung sowie die Leuchtkraft seiner Töne meisterlich; aber gleichsam als Gradmesser der ganzen Stimmungsharmonie erscheint das volle grüne Gewand, das sich um Arm und Hüfte Lucretia's schlingt.

Ursprünglich offenbar von noch feinerer Vollendung, jetzt Florenz, Uffiz. aber leider arg entstellt, ist die „Judith“ in der Gall. der Uffizien, wo sie bis vor Kurzem unter Pordenone's Namen stand. Ueber die Auffassung der jüdischen Heroine als eines lieblich üppigen Weibes, in dessen Händen Schwert und abgeschlagenes Haupt sich höchst befremdlich ausnehmen, dürfen wir mit dem Künstler umso weniger rechten, als der Widerspruch, welcher darin liegt, einen Hauptreiz des Gemäldes ausmacht; jedenfalls kann er das Wohlgefallen an dem anmuthigen Antlitz, der schönen Büste, dem reichen blonden Haarschwall nicht hindern, die durch den Glanz des Linnens, die ambra-braunen und lackrothen Gewandtöne mit ihrem in Blau und Citrongelb gehaltenen reichen Saumgewebe aufs wirkungsvollste gehoben werden.[33] Die ziemlich schwerfällig phlegmatische Erscheinung macht übrigens wohl begreiflich, dass das Bild für Pordenone angesehen worden ist, wenn sie auch in Wahrheit nur erläutert, auf welcherlei bergamaskischen Vorbildern sich der friaulische Meister entwickelt hat.

Wahrscheinlich kam es Palma sowohl bei jener Lucretia wie bei dieser Judith lediglich auf Verherrlichung einer schönen venezianischen Tagesberühmtheit an. Die eigentliche künstlerische Absicht geht in beiden Fällen auf das Porträt. Das lehrt die Uebereinstimmung mit zahlreichen Bildnissen von seiner Hand,

---

[33] Florenz, Uffizien N. 619, Leinw., lebensgr. Halbfig., neuerdings als Palma katalogisirt. Die Bildfläche scheint mit Bimstein abgerieben und bei dieser Procedur arg verschunden zu sein; später ist sie in Punktirmanier übergangen worden. Dabei sind die Formen verändert worden, die Augen ganz neu; der Kopf des Holofernes, den Judith am Barte fasst, ist weniger beschädigt als der der Hauptfigur.

welche die Vorliebe und die vorwiegende Begabung erkennen lassen, womit er sich auf diesem Feld bewegt. Als Frauenmaler wetteifert er im Adel der Auffassung vornehmer Naturen oft erfolgreich mit Tizian; manchmal gibt er Alltagserscheinungen geschmackvoll wieder, nicht ohne aristokratische Empfindung zwar, aber zugleich mit minderem Interesse.

Die Gallerien Barberini und Sciarra in Rom bieten Musterstücke der ersteren Art: jene in der sogenannten „Schiava di Tiziano", deren Bezeichnung schon die Annäherung an den grössten Zeitgenossen verräth:

Es ist eine edelgebildete feine Erscheinung in der Blüthe der Jugend, das Haar in Flechten geordnet, den Hals in dünnen rothstreifigen weissen Stoff gehüllt, Mieder und Aermel roth mit Schlitzen, welche das Linnen des Unterkleides und gelbe Unterärmel sehen lassen; mit der Linken, die sie auf ein Postament stützt, hält sie den Handschuh, während die Rechte bedeckt ist.[34] Rom. Gall. Barb.

Auch hier sind die Verhältnisse voll und fett, wie sie Pordenone liebte, aber der Reichthum der Töne und die süsse Harmonie der Stimmung ist Palma's Eigenart, wie denn auch die Behandlung an die schwungvolle Periode erinnert, welcher seine Barbara angehört. — Das Bildniss der Gallerie Sciarra zeigt eine Dame von bewussterer Vornehmheit. Auch sie gehört angeblich zu dem Kranze von Schönheiten, welche mit Tizian in Verbindung gebracht werden, allein die weich fleischige Behandlung von Hals und Hand, das mannigfaltige Farbenspiel, die schmalen Brüche und hohlen Druckfalten des Gewandes, endlich selbst anscheinende Nebensachen, wie die Anordnung des Haares, dessen flatternde Wogen in der Höhe des Ohres durch ein Band sanft gerafft sind, bieten ebenso viel sprechende Merkmale für den Meister der drei Schwestergrazien in Dresden:

Das feine durchgebildete Gesicht ist nach links gewandt, während die Augen sich mit scharfem Blick nach rechts kehren; die eine Hand spielt mit den üppig über die Schulter fallenden Locken, die andere Rom. Gall. Sciarra

[34] Rom, Pal. Barberini N. 72, Leinw., lebensgr., die Fläche an vielen Stellen mit neuer Farbe übergangen, das Haar und einige andere Theile, welche unberührt geblieben sind, zeigen Palma's reichen Ton.

fasst einen Behälter mit Schmuckgegenständen, der auf marmornem Postament steht; der schneeweisse Busen ist von feingefälteltem weissem Gewebe verhüllt, darüber legt sich eine rothbunte Mantille von steifem Stoff, die in zahlreiche eckige Streifen bricht, und von deren lichtem Ultramarinfutter sich ein Musselinhalstuch schneeig abhebt; der Unterarm ist mit einem hier und dort durch roth und grüne Bänder unterbrochenen und in denselben Farben gestreiften Spitzenärmel bedeckt. Hintergr. dunkel; auf einem steinernen Absatz die Buchstaben: „T. A. M. B. END.“[35]

Formbildung und Toilette geben den denkbar sprechendsten Ausdruck der Lebenssphäre, welcher die dargestellte Persönlichkeit entstammt, und trotz des etwas vernachlässigten Gleichgewichtes der Gewandfülle und ihrer nicht durchweg überzeugenden kaleidoskopischen Anordnung, ist die bunte Masse unruhiger Einzelheiten doch derart beherrscht, der Uebermuth des Farbenreichthums so erfreulich, der Vortrag so schmelzend und kunstvoll, die ganze Bildfläche von so feiner Textur, dass das Auge voll Entzücken auf dieser holden Verschwendung weidet.

Den grössten Eindruck von Palma's Porträtkunst aber empfangen wir in Wien, wo eine ganze Reihe seiner Frauenbilder vereinigt ist. Den mächtigen Gebilden Pordenone's aus der Zeit der Entstehung seines Altarbildes in Susigana durchaus ebenbürtig erscheint das eine der dortigen Frauenbildnisse:

Wien, Belved. Eine Edel-Dame in bauschigem ausgeschnittenen Kleid von weiss und gelber Seide, das üppige Haar mit Perlen aufgebunden, in der Rechten einen Federfächer, die im weiten Aermel fast versteckte Linke mit etwas männischer Bewegung in die Hüfte gestemmt, leicht und vornehm in der Haltung, wundervoll gestimmt und von höchster Vollendung im Fleischton.[36]

Wien, Belved. Eine zweite, jugendreif und einfach liebenswürdig, in vollen Formen, deren schwellende Wogen ein Heftel des Mieders gesprengt haben, während eine reizende Hand aus schwarzen Seidenfalten hervor-

[35] Rom, Pal. Sciarra-Colonna II. Zimmer N. 29, genannt „la bella di Tiziano“, lebensgr. Halbfig., übermalt das rechte Auge, der Schatten der Nase und das Weisse der Kleidung, auch ist das Fleisch durch Abreibung etwas kalt geworden.

[36] Wien, Belv. I. Stock, Zimmer VII N. 49, Leinw. Halbfig. Das Fleisch hat durch Nachtüpfelungen den Schmelz verloren, das Haar ist schlecht ausgebessert, die r. Hand schadhaft. Die Behandlung so breit und frei, dass man zu der Frage gedrängt wird, ob wir es hier nicht vielleicht mit einer Arbeit Pordenone's aus der angedeuteten Zeit zu thun haben.

schaut. Das in langen Wellenscheiteln kunstrecht geordnete blonde Haar umschliesst ein Antlitz, aus welchem stilles Glück leuchtet; alle diese Reize der Natur und Kunst durch ein an Tizian streifendes leuchtend kräftiges Colorit gehoben.[37]

Die Dritte, von etwas herberem Ausdruck in den scharf zur Seite gerichteten Augen, flachshaarig, in Schnürmieder, blauseidenen mit Grün gefütterten Aermeln und roth und gelb gestreiften Unterärmeln, in den Fingern der rechten Hand einen Federfächer haltend, die Linke anmuthig, aber wie vor Staunen erhebend — ein Bild von wundervoller Frische.[38] Wien, Belved.

Hierzu gesellt sich ein ebenfalls blondlockiges Mädchen von ähnlicher Complexion, aber mehr in Negligé, den Kopf zurückgenommen und nach links umschauend, die eine Hand auf den Deckel eines Kästchens gelegt — eine sirenenhafte Erscheinung von perlzarter Haut, ausgestattet mit allen Reizen der Jugend.[39] Wien, Belved.

In solchen Bildnissen ist das Wesen derjenigen Behandlungsweise ausgeprägt, welche ihre Benennung von Giorgione erhalten hat und doch ihren Ursprung weit mehr von Palma, als von diesem herleitet. Anmuth und geschmeidige Weichheit, wie sie sich hier vereinigt finden, lassen den Meister als den Van Dyck seines Zeitalters erscheinen, und er hatte sich dergestalt in den geschilderten Frauentypus verliebt, dass er ihn zu oft wiederholte. Dazu gibt er den holden Gestalten kleine zarte Händchen, deren einziger Zweck die Schönheit ist, wie sie offenbar Nichts von Arbeit wissen und daher zuweilen bis zur Unnatur zierlich ausfallen. In der Zahl der verführerischen Wesen, die bei allem Liebreiz in der Mehrzahl doch nur als Zierpflanzen der vornehmen Gesellschaft erscheinen, nimmt die „Violante“ in Wien — so benannt von dem Veilchen an ihrem Busen — eine bevorzugte Stelle ein. Es ist eine Erscheinung auf der Höhe der Jugendblüthe, mit bewusstem Ausdruck in den stillen, aber siegesgewissen Augen, behaglich dasitzend, die Arme in den Schooss gelegt, sodass man das fette linke Händchen aus dem Schwall der gelben Brokat- Wien, Belved.

[37] Wien, Belv. I. Stock, Zimmer II N. 12. Holz, Halbfig. die Fläche hat die Blume des Colorits verloren, an beiden Seiten ist ein Stück Holz angesetzt.

[38] Wien, Belv. I. Stock Zimmer II, N. 9. Holz, Halbfigur in halbrunder Nische, von giorgioneskem Reiz, die Fläche leicht abgerieben.

[39] Wien, Belv. I. Stock Zimmer VII, N. 12. Holz. Brustbild.

Puffärmel hervorgucken sieht, die hohe Stirn durch welliges lichtblondes Haar gesäumt, das mit einem Faden gerafft gleich einem Flachsrocken als duftgewobene Mähne auf Schulter und Nacken reicht. Der Schmelz von Gesicht und Brust, die ziemlich weit geöffnet, von fein gefälteltem Linnenlatz und blauem Spenser eingerahmt wird, ist unvergleichlich vornehm und ätherisch, die Züge unwiderstehlich liebenswürdig. Genau dasselbe Mädchen erscheint Madrid. Museum. auf dem unter Giorgione's Namen in Madrid befindlichen Halbfigurenbilde einer heiligen Conversation als Katharina oder Brigitta wieder.[40] Eine noch andere Abwandlung desselben bezaubernden Wien, Belved. Thema's (ebenfalls in Wien) gibt er uns in dem vom Rücken gesehenen Mädchenbild, deren Gesicht durch eine kokette Bewegung zu Dreiviertel sichtbar wird; sie ist mit ihrer Toilette beschäftigt, in Grün gekleidet und hält ein Gefäss.[41]

In späteren Jahren nun mag Palma drei dieser Lieblinge Dresden, Gall. seiner Phantasie zu dem dresdener Bilde vereinigt haben, welches, so lange es überhaupt bekannt ist, einstimmige Bewunderung gefunden hat. Kaum eine einzige Eigenthümlichkeit des Meisters fehlt hier: weder die schmelzenden Formen, die zarte, fast wächserne Hautfarbe, die zierlich durchgebildeten Züge und kleinen faulen Hände, noch der Aufwand an Brokat, der Aermelschwall und die weichliche schwimmende Faltengebung. Aber mit ihren Nebenbuhlerinnen verglichen, ermangeln sie sowohl der aristokratischen Haltung der Dame im Palast Sciarra als auch der wonnigen Jugendlichkeit der wiener Violante; dafür sind sie mit ausgesuchtem Geschmack die linke in Gelb mit Blau und Grün, die mittlere in Blau und Roth, die rechte in Lichtrosa bei üppiger modischer Tracht gehüllt, welche die Formen mehr lüstern einpackt als stilvoll ausprägt und bewegen sich in lieblichem Linienspiel auf der Folie freundlicher Landschaft.[42]

[40] Wien, Belv. I. Stock Zimmer II, N. 11. Brustbild, Holz, aus der Samml. des Paolo del Sera (Boschini, Carta 368); über das Madrider Bild vgl. oben S. 195.

[41] Wien, Belv. I. Stock Zimmer II, N. 14. Holz, der Hintergrund neu, das Fleisch durch Abputzung kalt gemacht. vgl. über die sämmtlichen Wiener Frauenbilder auch A. Krafft, Hist. krit. Catal. S. 99 ff.

[42] Dresden, Museum N. 243, Holz, h. 0,89, br. 1,23, ursprünglich „die drei Grazien“ benannt (vgl. Anon. d. Mor. 65, Boschini, Carta 310, und Brief Algarotti's an Mariette, 13. Febr. 1751 bei Bottari VII. 374) angekauft von der Procuratessa Cornaro della Ca Grande i. J. 1743 für 600 Dukaten; 1525 in der Sammlung Taddeo Contarini, dann im Besitz der Giustiniani und Cornaro.

Die Modellirung der Haut ist aber nicht so durchsichtig wie sonst, der Vortrag leicht und etwas nervlos, sodass der Gesammteindruck ziemlich flach ist. Ueberdies lässt sich nicht feststellen, ob Palma wirklich drei verschiedene Modelle vor sich gehabt oder vielleicht ein und dasselbe dreimal verwendet hat. — Die mittlere Gestalt kehrt, in bäuerliches Kostüm verkleidet, auf einem Bilde in Schloss Alnwick wieder, wo sie mit der Linken, die hier keinen Handschuh hat, den Griff einer Laute hält und mit der Rechten den gesenkten Kopf stützt. Schon in der Sammlung Manfrin, der es ehemals angehörte, war das Bild des Stils, der Behandlung und der Ueberlieferung ungeachtet als Giorgione benannt, während es bereits i. J. 1525, als es sich im Besitz des Jeronimo Marcello in Venedig befand, den Namen seines unverkennbaren Urhebers trug.[43] Alnwick, Schloss.

Mit dem Alter nahm bei Palma Zartheit des Tones und milde Harmonie innerhalb der Terziärskala auf Kosten genauer Umrisszeichnung und sorgfältiger Innenbehandlung zu. Auf den spätesten Arbeiten seiner Hand sind die Formen in einen schwimmenden Duft gehüllt, welcher die Unterschiede von Fleisch, Haar und Stoff fast aufhebt, sodass sich das Ganze in wolkig opale Stimmung, bleichen Ambraton, leuchtende Amethyst-, Smaragd- und Rubinnüanzen auflöst. Ein sprechendes Beispiel dieses verweichlichten Vortrags, der nichtsdestoweniger noch immer Meisterschaft genug erkennen lässt, bietet das blauäugige lichtblonde Mädchen des berliner Museums dar, die sich schmachtend und müd, aber nicht ohne Gefallsucht auf den rechten Arm lehnend den Beschauer anblickt.[44] An diesem Bilde, welches in die Zahl der von Andrea Vendramin gesammelten und auf seine Veranlassung in Venedig gestochenen gehört, kann man die kunstreiche Anstrengung beobachten, welche Palma anwendete, um den dunkelgrünen, mit reichem Braun lasirten Laubgrund zu der perlmutter- Berlin, Museum.

---

[43] Alnwick. Leinw., lebensgr., im Hintergrunde zwei Liebende in Umarmung. vgl. Anon. d. Mor. 66.

[44] Berlin, Museum N. 197 A, Brustbild, fast lebensgr., die Brust abgerieben und übermalt; vgl. die Abbildung in Andrea Vendramin's Katalog „de picturis in Museis“ im Brit. Museum in London.

tönigen Hautfarbe in Gegensatz zu bringen, deren weisser Glanz sich kaum von dem Chemisett unterscheidet, die Nüancen des flachsgelben Haares mit denen der Stirn zu verbinden und aus Krapproth, Braun und Gelb eine Harmonie zu erzeugen, die er durch lackfarbene Tupfen in den Schatten der Augenwinkel auflichtet. Die Umrisse sind durchweg in einen an Correggio erinnernden Nebel vertreibender Halbschichten versteckt und wenn auch noch ein sanftes Wellenspiel der Formen athmet, ist doch die Zeichnung an vielen Stellen schwer vernachlässigt.

München. Pinak.

Der Vergleich dieses träumerisch sinnlichen Wesens mit dem männlichen Bildniss in Fuchspelz, welches in der münchener Pinakothek unter Giorgione's Namen steht, macht den Abstand der Auffassung und des Machwerkes deutlich, der zwischen dem jugendlichen und dem alten Palma besteht. Wir haben in diesem vermeintlichen Fugger aller Wahrscheinlichkeit nach das Gemälde vor uns, welches Vasari als Selbstporträt unseres Meisters aufführt: das Gesicht, Dreiviertel nach rechts gewandt, empfängt kräftige Schattirung durch das aus der Oeffnung einer steinernen Ruine einfallende Licht; der rechte Arm blickt aus dem Fuchsfell hervor und die Hand fasst ein Paar Handschuhe — ein durchaus meisterliches Werk und in diesem Sinne Giorgione's würdig, aber in Ton und Behandlung so ausgesprochen palmesk, dass die Herkunft unzweifelhaft genannt werden muss. Von Neuem lehrt dasselbe, wie bedeutend Palma auf die Kunstentwicklung des 16. Jahrhunderts eingewirkt hat und wieviel von dem Einflusse des giorgionesken Stils auf seinen Theil kommt. Verschiedentlich ist angenommen worden, der Dargestellte sei Giorgione. Jedenfalls ist es ein Mann von energischer Bildung; der Blick so offen, schnell und ausdrucksvoll, dass die Natur in ihrer augenblicklichen Regung vollkommen erfasst scheint; Breite, Modellirung und Mannigfaltigkeit des Tones sind überaus sprechend und wahr, das Linienspiel der Züge bewunderungswerth.[45]

---

[45] München, Pinak. Saal. N. 582, Holz. vgl. Vasari IX. 144, 145, welcher das Bild besonders um des Ausdruckes der Augen willen dem Lionardo und Michelangelo gleichstellt, und Ridolfi I. 182, der es im Besitz des Bartolommeo della Nave in Venedig kannte. Auf der Rückseite der Tafel steht: „Giorgon de

Während Palma's übriges Leben fast ganz in Dunkel gehüllt ist, sind wir über seine allerletzten Tage umständlich unterrichtet. Aus seinem Testament vom 28. Juli 1528 ersehen wir, dass er damals leidend war und das Heil seiner Seele bedachte. Sein Vater Ser Antonio lebte nicht mehr, er selbst hatte keine Familie, nur Kinder eines verstorbenen Bruders Bartolomeo werden erwähnt; der älteste seiner Neffen, Antonio, war Palma Giovine's Vater. Zur Grabstätte wählte er sich die Gruft der Brüderschaft zu S. Spirito in S. Giorgio, welcher er angehörte. Bald nach Unterzeichnung des letzten Willens starb er. Am 8. August nahmen die Testamentsvollstrecker ein Inventar seiner Habe auf, welches nicht weniger als 44 unvollendete Bilder aufweist. Mehrere derselben waren im Auftrage von Francesco, dem direkten Abkömmling jenes Marino Querini begonnen, für den Palma i. J. 1521 ein jetzt verschollenes Altarbild in S. Antonio gemalt hatte.[46]

Ueber zahlreiche weitverstreute Bilder unter Palma's Namen und andere, die hier in Betracht kommen, geben wir kritische Uebersicht:

Nancy, Museum N. 50: Brustbild eines baarhäuptigen Mannes in Pelzschaube, in dunklem Zimmer mit einer Oeffnung zur Rechten, durch welche man auf Landschaft, Kirche, Thurm und belebten Canal blickt (Holz, h. 0,60 br. 0,44). Das Bild ist namenlos, aber trotz der umfassenden Uebermalungen des Fleisches gibt die in ursprünglicher Beschaffenheit erhaltene Partie um den Hals Palma's Hand zu erkennen. Gall.-Bilder.

Venedig, Akad. N. 59 (aus S. Maria Maggiore): Himmelfahrt Maria's, die von Seraphin umgeben emporschwebt, während die Apostel aufschauen (Holz, klein, oben rund, h. 1,85 br. 1,38). Die Figuren sind klein und im Stile Palma's behandelt, obgleich sie eher durch Schlankheit als durch Fülle charakterisirt sind. Man hat die

---

Castelfranco f. Maestro de Titiano". Die Hand ist abgerieben bis auf die Untermalung; leichte Retouchen bemerkt man neben der Nase auf dem rechten Backen und im Haar. Der Hintergrund des Kopfes ist lichter als die Fleischschatten. Die ganze Fläche hat durch Reinigung den ursprünglichen sonnigen Ton eingebüsst.

[46] vgl. die Urkunden in der Raccolta Veneta Ser. I. T. I, Disp. 2.

Gall.-Bilder. Wahl zwischen der Annahme, dass es ein frühes Bild des Meisters oder ein von Schülern in seinem Sinne ausgeführtes Werk sei.[47]

Rovigo, Stadtgallerie N. 123: Brustbild eines Mannes in schwarzem Wamms mit grüner Schaube und Pelzkragen (Leinwand lebensgr.). Infolge der schweren Uebermalung, die das Bild erfahren hat, ist Palma's Hand nur bei genauester Prüfung zu erkennen.

Stuttgart, Mus. N. 329: Maria mit Kind zw. Joh. d. Täufer und Petrus, hinter dem Thron freundliche landschaftliche Ferne (Holz, Halbfig.), eilfertig gemalt und durch Reinigung und Auffrischung aus der Harmonie gebracht (besonders schadhaft Maria's Kopf und das Kind). — N. 17. (aus S. Zaccaria in Venedig): Maria das Kind haltend, welches einen von Petrus empfohlenen Anbeter segnet (Kniestück, Holz), echtes Bild, aber nicht zu den besten Arbeiten des Meisters gehörig, jetzt überdies durch Abreibungen namentlich der Köpfe beider Hauptfiguren entstellt. — N. 14. Heilige Familie, mit Zügen von Palma's Hand zum mindesten in der Landschaft, das Uebrige übermalt.

Dresden, Museum N. 246: Maria mit dem Kinde, zu ihrer Seite Joseph, Katharina und Elisabeth mit dem Johannesknaben, der das Band mit dem „Ecce agnus dei" hält, im Hintergr. ein Baum und ferne Landschaft (Holz, h. 1,08 br. 1,35), die Färbung heiter kräftig nach Palma's Art, allein die Behandlung nicht so gut wie man erwarten sollte, auch Zeichnung und Charakteristik der Figuren nicht so bestimmt wie sonst auf solchen Gruppen. Das Bild erinnert infolge dieser Eigenthümlichkeiten an Bonifazio, doch mag es immerhin von Palma's Hand sein, gehört dann aber zu den schwächeren Arbeiten. Am besten sind Joseph und Katharina; an Nachbesserungen fehlt es nicht. — N. 212 (unter dem Namen Buonconsiglio): Mad. mit Kind und Heiligen, zwar stark verunstaltet, aber in einzelnen Theilen, z. B. der Johannesfigur und der Landschaft, als Werk aus Palma's Schule kenntlich.[48]

Haag, Samml. weil. König Wilhelms II.: Madonna mit Kind zw. Franziskus, Hieronymus, Ursula und einer zweiten Heiligen (Leinw. h. 1,10 br. 1,56); anscheinend echtes Bild.

Weil. Samml. Northwick N. 107: Maria und Kind zwischen Johannes d. Täufer und Magdalena (Holz, Halbfig.); zeigt noch Spuren von Palma's Hand. — N. 161: Maria links das Kind aufrecht den Heil. Petrus und Johannes d. Täufer, der mit Kreuz und Lamm charakterisirt ist, zur Verehrung darstellend, im Hintergr. ein Baum (Halbfig.); obgleich beschädigt und im Fleisch verrieben verräth das anmuthig componirte Bild doch Palma's Jugendstil. — N. 90. Die Heil. Familie in Landschaft (Holz): Maria und Kind zw. zwei heil. Frauen, rechts und links im Vordergr. der kleine Johannes von dem knieenden Zacharias geleitet und Joseph; ein Bild von schwacher

---

[47] vgl. Ridolfi I. 180. [48] vgl. Band V. 469 Anm.

wächserner Farbengebung, einem Nachfolger der Schule Palma's angehörig. Gall.-Bilder.

Glasgow, bei J. Graham Gilbert, York Hill: Maria von einer heiligen Genossin begleitet hält das Kind auf dem Kniee, welches nach dem vom knieenden Johannes getragenen Lamm verlangt, links Petrus mit den Schlüsseln, Hintergr. Landschaft (Holz, klein); ziemlich stark verrieben in den Köpfen und nicht gerade von besonderem Werth, aber echtes Bild des Meisters.

Cambridge, Museum Fitzwillian N. 129: Venus lebensgr. in einer Landschaft liegend und von Cupido den Pfeil empfangend; ein hartes, kaltes und gelblich getöntes Bild, welches zwar auf Palma zurückdeutet, aber den ursprünglichen Goldton durch Reinigung und Nachbesserung verloren zu haben scheint. — N. 1: Maria mit Kind, Magdalena, Katharina und Barbara; sehr an die Nachahmungen Tizian's von Polidoro Lanzani erinnernd. — N. 2 und 3: Der Engel dem Elias erscheinend und die Berufung des Zachäus — beide von Palma Giovine.

Garscube bei Glasgow, Samml. Sir A. Campbell: Maria und Kind mit Heiligen (Leinw. Halb.); von einem Nachahmer der Palmesken.

Edinburg (Umgegend), Hopetown House: Opfer Isaaks; nicht venezianisch. — Ebenda: Bildniss eines Dogen unter Tintoretto's Namen; gehört einem schwachen Schüler Tizians an.[49]

Edinburg, National Gallerie N. 68: Anbetung der Hirten; unecht.

Dublin, National Gallerie N. 42: Bildniss eines jungen Mädchens (Holz), fast ganz mit Uebermalung bedeckt, sodass man kein bestimmtes Urtheil gewinnen kann.

London, Samml. Austin Layard: Der heilige Georg im Gebet und eine Heilige in Landschaft (Holz, unter Lebensgr.); sehr schadhaft, aber in Palma's Charakter.

London, Samml. Mrs. Butler Johnstone (weil. Sammlung Munro): Maria mit Kind, Joseph und Katharina (Holz, Halbfig. halblebensgr.); echt, aber nicht sehr schön und durch mancherlei Unbilden entstellt.

London, weil. Samml. Barker: Maria mit Kind zw. Elisabeth und dem Knaben Johannes, Zacharias, Joseph und Katharina von Alexandrien, hinter dem Thron grüner Vorhang, neben welchem zu beiden Seiten der Himmel sichtbar ist (Holz, Halbfig. unter Lebensgr.); ehemals in der Gall. Manfrin in Venedig, sorgfältige Arbeit von einem Nachahmer Palma's. Joseph und das Jesuskind in der Manier des Bernardino Licinio, der Johannes tizianesk; der pfirsichfarbige rothe Ton ist nicht Palma's Eigenthümlichkeit, auch die Umrisse gleichen ihm nicht. Es bleibt die Wahl zwischen Licinio und Cariani.

---

[49] Waagen, Treasures III. 309 gibt es dem Palma.

Gall.-Bilder. London, Samml. Baring: Maria mit dem Kinde auf dem Knie, welchem Magdalena knieend das Salbgefäss darreicht, rechts Joseph und Katharina in Landschaft — entschieden von Bonifazio.

London, Samml. Holford: Heil. Conversation in Halbfiguren (Leinw.): Maria und Kind in Landschaft umgeben von Lucia, Petrus, Katharina und einer dritten Heiligen; wahrscheinlich Arbeit des Schiavone, Polidoro oder eines ähnlichen Nachfolgers von Bonifazio. — Ebenda: Anbetung der Hirten: Maria vor einer Ruine sitzend, links Joseph mit zwei verehrenden Hirten, rechts drei singende Engel am Himmel (Holz, lebensgr.); röthlich gestimmtes und frei behandeltes Bild aus der Schule des Palma und Lotto mit einigen Zügen, welche ausdrücklich an Cariani erinnern.

London, Gall. Bridgewater N. 29: Maria inmitten sitzend und nach links auf Johannes blickend, welcher mit dem Lamm spielt, r. Joseph, der Maria das Kind abnimmt, Hintergr. Landschaft (Leinw. kl. Fig.); ein Bild von lebendiger Auffassung, aber nicht gut genug für Palma und in einer Weise behandelt, die an Bernardino Licinio oder Polidoro Lanzani erinnert. — N. 3: Ruhe in Aegypten: Maria hält das Kind dem kleinen Johannes zum Kusse hin, während Joseph im Hintergrunde ruht. Die Behandlung nach Art des Bonifazio oder des Andrea Schiavone. — N. 60: Dogen-Porträt, Bild des 16. Jahrhunderts.

Hampton — Court. Von allen Bildern dieser Sammlung, welche Palma's Namen tragen, kann keins als echt anerkannt werden. Dem Meister am nächsten steht N. 706 (katal. unter Tizian): Maria mit Kind, von Katharina und Johannes d. Täufer angebetet (klein), doch ist die Bildfläche schwer mit Uebermalungen und Firniss bedeckt. — N. 159: Christus und die Samariterin (Leinw.) stellt nur den von Rocco Marconi oder Schiavone vertretenen palmesken Stil dar. — N. 140: Geburt Christi mit Rochus und Elisabeth mit dem Johannesknaben, Tobias mit dem Engel, Joseph und einem Hirten mit dem Lamm, ähnelt dem Charakter des vorigen in der kräftigen Behandlungsweise, aber auch in dem schweren und öligen Farbenauftrag. — N. 467: Anbetung der Hirten, ist ein sehr schönes Werk des Jacopo Bassano.

Petersburg, Gall. Leuchtenberg N. 92: Maria mit Kind und Heiligen: Jesus empfängt Blumen von Johannes, welcher sie aus einem Körbchen in Elisabeths Hand nimmt, rechts Joseph und Katharina (Holz, auf Leinw. übertragen); die Ausführung zu schwach, die Bildfläche zu leer für Palma, einige Stellen übermalt. — N. 90: Zwei Hirten rechts vor Jesus knieend, welchen Maria hält, hinter ihr Joseph sitzend, in der Ferne Hügelland (Holz); in der Behandlung dem Cariani sehr ähnlich. — N. 91: Maria am Fuss eines Baumes sitzend hält den Knaben, welchem Hieronymus einen Apfel reicht, während Antonius von Padua, Katharina und Magdalena zur Seite stehen; auch dieses Bild, stark übermalt wie es ist, lässt uns im Zweifel,

ob es ursprünglich von Palma's Hand oder nur aus dessen Schule herrührt. Gall.-Bilder.

Kopenhagen, Museum N. 52: Maria und Kind mit Franciskus; hier sprechen einige übrig gebliebene reine Stellen gegen Palma's Urheberschaft.

Berlin, Museum N. 174: Brustbild eines Mannes in dunkler Schaube mit Pelzkragen, in der r. Hand den Handschuh haltend (Holz); echtes Bild, obgleich in den Schatten des Kopfes und an Hals und Hand beschädigt. — N. 199: Maria mit Kind, Franciskus und Katharina (Holz), ärmliche Nachahmung eines Bildes von Palma. — N. 186: Dogen-Bildniss (Leinw., Kniestück), mit neuer Farbe überzogen, und eher in die Klasse der Schulbilder der Bassano als des Palma gehörig. — N. 183: Maria das Kind anbetend mit Joseph; schwaches venezianisches Bild. — N. 192: Maria mit Kind und Katharina; unecht und sehr übermalt. — N. 31: Maria lesend bei dem schlummernden Kinde bez. „Jacobus Palma", aber unecht.

München, Pinak. Kab. N. 601: Maria mit Kind, Joseph, Elisabeth und die Marieen, ehemals unter Palma's Namen, jetzt „Schule Bellini's" katalogisirt, in Wahrheit an die Manier des Bissolo und der Santa-Croce erinnernd, jedoch durch hässliche Ueberschmierung sehr entstellt. — Saal, N. 578: Der Heil. Hieronymus; weder venezianisch, noch überhaupt italienisch.

Wien, Belvedere, Erdgeschoss Saal I. N. 38: Brustbild eines alten Mannes, schadhaft, aber ursprünglich von Palma's Hand. — I. Stock, Saal II, N. 8: Maria mit Kind zwischen Markus und Ursula mit drei ihrer Jungfrauen (Holz); von Bonifazio. — I. Stock, Saal I, N. 35: Johannes der Täufer (Holz); schwaches und schadhaftes Bild in einem aus Palma und Pordenone gemischten Stil.[50] — N. 10: Halbfig. des sogen. „Gaston de Foix" mit der Hand am Helm (Holz auf Leinw. übertragen); sieht mehr wie ein Porträt von Bernardino Licinio aus.

Wien, Gall. Liechtenstein, II. Saal. Heil. Familie: Maria mit Kind, Anna, Joseph und der knieende Täufer nebst einem Bischof in Landschaft; zwar echt, aber unbedeutend und an etlichen Stellen, z. B. am Kopfe Anna's und dem gelben Gewand Josephs durch Uebermalungen entstellt. — Ferner: Maria mit Kind und der lesenden Katharina nebst einer zweiten Heiligen mit Buch (klein, Holz), ist Copie eines Bildes, welches auf Palma zurückführt.

Wien, Gall. Czernin, N. 29: Maria und Kind mit Katharina und Johannes dem Täufer mit dem Lamm; Nachahmung aus dem 17. Jahrhundert.

Pest, Ungar. Nat. Gall. (Esterhazy), N. 33: Maria mit Kind, Johannes und einem betenden Mönch in Landschaft; im Charakter Palma's und Lotto's, aber schwer unter einen bestimmten Namen zu bringen.

---

[50] Eine Copie von Teniers befindet sich in Blenheim.

Gall.-Bilder. Stuttgart, Museum N. 102: Der Erzengel Rafael mit Tobias (Holz); schwaches bergamaskisches Bild, an die Santa-Croce erinnernd. — N. 139: Weibl. Brustbild (Leinw.), schadhaftes Porträt, mehr in Lotto's als in Palma's Weise.

Cassel, Museum N. 97 und 98, ersteres bez. „Jacopus Pal. F", letzteres darstellend Perseus und Andromeda: (Leinw). beide von Palma Giovine.

Hannover, Provinz. Mus. weil. Samml. Hausmann: Maria und Kind mit Stifter und Stifterin zwischen Hieronymus, Antonius, Barbara und Franciskus, Halbfig. vor grünem Vorhang; röthlich und düster gefärbt, die Farbe von seifiger Substanz und mit dunklem Schatten modellirt; die eigenthümliche Formbehandlung und die charakteristische Bildung der Gesichter erinnert mit jenen Merkmalen zusammen an die Schule Pellegrino's und zwar noch bestimmter an einen Maler wie Domenico Mancini von Treviso.

Dresden, Mus. N. 241: Eine Frau die rechte Hand auf den Spiegel stützend, hinter ihr ein Mann (Leinw.); hart und trüb behandelt, sodass die Urheberschaft Palma's sehr zweifelhaft ist.

Florenz, Gall. Pitti N. 38: Das Mahl in Emaus, auf einem Sitz rechts bez. „I. P. A." (?), eine gute tizianische Composition ausgeführt von einem Maler geringeren Vermögens als Palma; der schwächliche Charakter der Figuren und der nachlässige Strich sowie die etwas schmutzige Tonmischung deuten auf einen Venezianer, der noch unter Zelotti steht. — N. 254: Heilige Familie — von Capriolo. — N. 414: Weibl. Bildniss; ein melancholisch gefärbtes Bild von einem Künstler modernerer Herkunft als Palma. — N. 84: Maria sitzend mit dem Knaben im Schooss, der einem Knieenden eine Kugel reicht; dieser ist durch eine am Boden liegende Krone ausgezeichnet; rechts Elisabeth und der kleine Johannes (Holz);[51] lebensvolles ansprechendes Werk, welches Palma sehr ähnelt; besonders gilt dies von dem Anbetenden, aber die Ausführung ist minder kräftig und charakteristisch als gewöhnlich, sodass man wohl die geringere Hand eines Trevisaners oder Friaulers anzunehmen hat.

Florenz, Uffizien N. 1037: Christus und die Jünger in Emaus (Holz, klein), eine höchst ansprechende Composition, welche zwar lebhaft an Palma erinnert, aber doch in einer von seinem Stil verschiedenen Weise behandelt ist (besonders in der Art der halbdeckenden Lasuren), sodass wir auf Andrea Schiavone geführt werden. Gesicht und Gestalt Christi sind vortrefflich, aber Strich und Ton weder so sicher noch so leuchtend wie bei Palma. — N. 650: Ein „Geometer", am Rande eines Tisches bez. „MDLV" (rund, auf Schiefer). Palma's Urheberschaft ist hier schon durch die Jahreszahl ausgeschlossen. — N. 623: Madonna mit Magdalena, Joseph und Jo-

---

[51] Boschini, R. Min. Sest. Canar. 33 beschreibt ein Bild, welches dieser Composition entspricht, in der Kirche der Madonna dell' Orto in Venedig.

hannes (Holz); echt von Palma (vgl. Capriolo S. 295). — N. 1057: Gall.-Bilder.
Damenbildniss, Halbfig. unter Lebensgr., etwas trocken behandelt, anscheinend von einem friaulischen Anhänger Palma's, und schwer überarbeitet.

Rom, Gall. Corsini N. 39: Wunder vom Brod und den Fischen, zwar unter Palma's Namen, aber in Wahrheit von einem Maler des 18. Jahrhunderts.

Rom, Gall. Pamfili: Hieronymus in Anbetung — von Lotto.

Siena, Stadtgall. (aus Samml. Spannocchi): Maria mit Kind und Joseph nebst einem Anbetenden mit auf der Brust gekreuzten Armen, Hintergr. Landschaft (Holz, Fig. 1/2 lebensgr.). Charakter und technische Eigenheiten dieser Composition deuten auf einen jungen trevisanischen Maler, der sich an die Vorbilder Palma's und Tizian's hielt; vielleicht Paris Bordone oder einen seiner Schüler.

Ferrara, Gall. N. 81: Christus mit dem Zinsgroschen in zahlreicher Umgebung (Leinw. h. 1,07 br. 1,62); gehört der Zeit nach Palma an; die Fleischtöne haben die röthlich leere und heitere Färbung, welche Lattanzio Gambara oder Cariani kennzeichnet; der Kopf Christi ist von einem Ferraresen erneut.

Modena, Museum N. 129: Maria mit Kind und Joseph umgeben von zwei Märtyrerinnen (Holz h. 0,75, br. 0, 92, angekauft von Franz V. von Modena); stark beschädigt, aber alte Copie.

Mailand, Brera N. 145 (fr. 69): Christus und die Ehebrecherin, früher dem Palma, jetzt richtig dem Bonifazio zugetheilt.[52]

Mailand, Erzbischöfl. Palast N. 36: Maria mit dem segnenden Kinde und dem kleinen Johannes mit dem Lamm — von Bernardino Licinio (s. oben S. 352).

Bergamo, Stadt-Gall. N. 285: Maria das Kind haltend, welches dem von Elisabeth herbeigebrachten Knaben Johannes eine Rolle abnimmt, rechts Joseph und eine Heilige, Hintergr. Landschaft (Leinw. Fig. 1/4 lebensgr.); fälschlich Palma benannt ähnelt das Bild mehr dem Andrea Schiavone, ist jedoch auch für diesen nicht gut genug.

Vicenza, Casa Trissino: Madonna mit Kind zwischen Klara, Magdalena, Paulus und zwei anderen Heiligen, verehrt von einer Stifterin mit ihrem Kinde (klein Fig.); von einem Nachahmer des palmesken Stils (Maria's Kopf neu).

Schio, Kirche: Maria mit Kind zwischen Johannes dem Täufer und Katharina, auf der Brüstung bez. mit gefälschter Inschrift „Jacopo Palma p. 1520“ (Holz, Halbfig.); übertupft, aber noch von palmeskem Aussehn, wenn auch die Figuren für den Meister selbst zu kleinlich sind; wahrscheinlich rührt es von einem Nachahmer her.

Brescia, Casa Erizzo-Maffei: Heil. Familie — s. unter Cariani.

---

[52] vgl. Tassi I. 103; früher im erzbischöflicher Palast.

Gall.-Bilder. Brescia, S. Barnaba: Der heil. Onofrius der Einsiedler; nicht von Palma, sondern von schwächerer und späterer Hand.

Lucca, S. Pietro: Antonius Abbas zwischen Franciskus, Bartholomäus, Andreas und Dominikus; den Verf. unbekannt.[53]

Cividale, Dom: Christus erscheint der Magdalena, daneben ein betender Kanoniker (Leinw. mit Rundschluss); grosses Bild im Stile Pordenone's und seiner Schule, vielleicht von Bernardino Licinio.

Venedig, S. Stefano: Maria das Kind in ihrem Schoosse der Heil. Magdalena darreichend, welche l. mit dem Salbgefäss knieet, r. ein Heiliger im Gespräch mit Katharina (Leinw., Fig. lebensgr.); von Alters her dem Palma zugeschrieben[54] und ursprünglich vielleicht von seiner Hand, jetzt aber durch Uebermalungen aller Originalität beraubt; gleichwohl deutet die Behandlung in manchem Betracht auf Bonifazio.

Venedig, S. Maria Mater Domini: Letztes Abendmahl (Leinw. Fig. lebensgr.) — von Bonifazio.[55]

Venedig, S. Cassiano: Joh. d. Täuf. auf einem Piedestal zwischen Hieronymus, Markus, Petrus und Paulus in hügeliger Landschaft (Holz, oben rund, Fig. lebensgr.); die Farben reich, warm und ungemein verschmolzen, dabei aber tief und düster, die Zeichnung sorgsam und genau. Die Johannesfigur, hager und knochig, ist gleichwohl am meisten palmesk, doch erscheint das Ganze zu unbedeutend für den Meister; die breite gewichtige Paulusfigur und die Landschaft erinnern an Sebastian del Piombo, die übrigen Heiligen haben friaulisches Gepräge. Aus diesem Gemisch verschiedener Stileigenheiten möchte man am ehesten auf Rocco Marcone schliessen und zwar auf dessen Jugendperiode.[56]

Venedig, Akad. N. 420: Brustbild einer Dame vor grünem Vorhang, welcher den Himmel zum Theil verdeckt (Holz, h. 0,56, br. 0,44), im Fleisch durch Nachtüpfeln beschädigt. Das Bild ist eine palmeske Composition mit der scharfen und röthlichen Färbung und markirten Zeichnung, welche die Hand von Palma's Nachahmer Cariani verrathen, obgleich manche Stücke, z. B. die rothen Aermel, auf die Hand eines friaulischen Meisters von der Art des Bernardino Licinio deuten. — N. 72: Stephanus thronend zwischen dem heil. Lorenzo Giustiniani, einem Bischof, einem dritten Heiligen und Helena (Leinw. Fig., lebensgr., h. 2,75, br. 1,75, aus der Kirche der Madonna dell' Orto, die linke untere Ecke durch Brand zerstört und mit einem frischen Zeugflicken ergänzt). Die Bewegung der Figuren ist palmesk, aber der Farbenauftrag dünn und die Behand-

[53] beschrieben bei Tassi I. 106.

[54] vgl. Boschini, R. Min. Sest. S. Marco 91, Zanetti, Pitt. Ven. 204 und Ridolfi I. 179.

[55] Nur Sansovino, Ven. descr. 205 gibt der Maler richtig an. Das Bild desselben Gegenstandes in S. Silvestro ist verschollen, vgl. darüber Boschini, R. M. Sest. S. Polo 9, Zanetti, Pitt. Ven. 206 und Ridolfi I. 180.

[56] vgl. Boschini, R. Min. Sest. d. Croce 18.

lungsweise ärmlicher als bei Palma; wahrscheinlich ist das Altarstück von dessen Gehilfen gemalt oder aber durch Unbilden und Uebermalungen verändert.[57] Gall.-Bilder.

Padua, Stadtgall.: Madonna mit Kind nebst Stifterpaar, vgl. unter Previtali Band V. S. 296. —

Treviso, Hospital: Maria mit Kind und Joseph in Landsch. (Holz, Halbfig.); obgleich stark durch Uebermalung beschädigt, muss das Bild noch immerhin für eine gute Arbeit des Paris Bordone gelten. Eine alte Copie davon (ebenfalls unter Palma's Namen) besitzt die Samml. Scarpa in La Motta. — Stadtgallerie: Venus und Vulkan — in Wahrheit dem 17. oder 18. Jahrhundert angehörig.[58]

---

[57] vgl. Boschini, R. Min. Vorwort und Sest. Canar. 30, Sansovino 167, Zanetti 207 und Ridolfi, I. 180.

[58] Verlorene und den Verf. unbekannt gebliebene Werke Palma's: Venedig. S. Moisè: Mad. m. K. in Glorie, unterhalb Johannes d. T. und Hieronymus (Vasari IX. 141, Boschini, R. M. Sest. S. Marco 81, Ridolfi I. 178); S. Spirito: Antonius von Padua zw. Apollonia und Magdalena (Boschini, R. M. Sest. di Cast. 77); Madonna dell' Orto (Kloster): Mad. m. K. angebetet vom Kaiser Constantin, Helena und dem kl. Johannes (Bosch. R. M. Sest. Canar. 33); S. Cristoforo della Pace: unvollendetes Bild enth. Maria thronend zw. Johannes d. T. und Hieronymus (Sansovino 234); Kirche der Gesuati: Gottvater (Sansovino 271); Pal. Niccolò Cornaro a S. Maurizio: Abtretung der Herrschaft Cyperns durch Katharina Cornara an Pietro Mocenigo (Sansovino 375); weil. Samml. Renier: 1. Marc Aurel und 3 Philosophen, 2. ein Porträt, 3. Raub des Ganymed (Sansov. 378); Casa Andrea Odoni: ein junger Mann und ein altes Weib mit dem Rücken zum Beschauer gewendet (Anon. d. Mor. 61); eine Ceres (Anon. 64); Casa Franc. Zio: Christus mit der Ehebrecherin, eine Nymphe (Anon. 70); Casa Bartol. della Nave: Mädchenporträt (Ridolfi I 182); Casa Bergontio: Christusfigur (Anon. 149); bei Sign. Jacopo Ponte: Maria und K. mit Katharina (Anon. 149); bei Sign. Bartolo da Fino: Maria in ganzer Figur zw. Johannes und Magdalena (Anon. 423). — Mailand, Samml. Vallardi: Christus auf dem Wege nach Golgatha (Vasari, Anm. zu IX. 145; in Vallardi's Katalog dem Palma Giovine zugetheilt). — Brescia, bei Conte Lana: Bildniss (Tassi I. 102); bei Conti Avogadri: Christus am Kreuz (Tassi a. a. O.); in Casa Maffei: Mad. m. K. und Joseph (Tassi I. 103). — Genua, Palazzo Durazzo: Mad. m. K., Joh. d. T. und Magdalena (Tassi I. 106, Anm.); Palazzo Brignole: Anbetung der Könige (Tassi a. a. O., von Bonifazio?). — Verona, bei Dr. Curtoni: Maria m. K. und Joseph (Tassi I. 102); Casa Bonduri: Ruhe in Aegypten (Tassi a. a. O.); Casa Guadagni: Hieronymus (a. a. O.). — Conegliano, bei den Padri riformati: Mad. m. K. in Glorie mit Jakobus, Antonius Abbas, Joseph und Nikodemus (Ridolfi I. 181). — Bergamo, bei Conte Asperti: Schmiede Vulkans mit Vulkan und 3 Cyklopen (Tassi I. 94); bei Sign. Curato Conti: Christus in Glorie, unterhalb Sebastian und Rochus (Tossi I. 101, Anm.); bei Sign. Carlo Albani: Christus todt im Schoosse Maria's (a. a. O.); Gall. Carrara: verschiedene angebliche Bilder Palma's (a. a. O. 93, 94). — Antwerpen, bei Van Veerle: Mad. m. K. und Joseph; Christus und Magdalena im Hause des Pharisäers; Mad. m. K., Christophorus, Katharina und dem Bildniss der Königin Cornara von Cypern, Halbfig. (Ridolfi I. 181); bei Cristoforo Orsetti: Mad. m. K., Joseph und Katharina (Ridolfi I. 375). — In Frankreich: bei Monseigneur d'Houssaye, ehemals Gesandten Frankreichs in Venedig: zwei Bilder der heil. Familie (Rid. I. 181 und Félibien II, 89). — Rom, Gall. Giustiniani: Hieronymus in der Wüste; Wunder an Broden und Fischen (Tassi I. 100). —

Folgende Bilder finden sich im Inventar von Palma's Nachlass (s. oben S. 551) verzeichnet: 1. Bildniss eines Cy-

prioten, halb vollendet auf Leinw., 2. Christus (kl. Zeichnung), 3. Bildniss einer Frau mit der Hand auf dem Kopfe, fast vollendet, 4. Porträt eines Priesters, fast vollendet; 5. Kopf Christi, fast fertig; 6. Joh. d. Evang., fertig; 7. Bildniss „del Semitecholo“; 8. Christus mit den 12 Aposteln und 2 Frauen, halbvollendet (vgl. Venedig, Akad. N. 84); 9. Joh. d. Täufer (Leinw.); 10. Bildniss eines „Mannes von Murano“; 11. Bildn. des Händlers Pietro Antonio de Torzi; 12. ein nacktes Weib, fast vollendet (vgl. Dresden, Mus. N. 244 und s. später); 13. Bildniss einer Dame in rothsammtnem Kleid mit einem Apfel in der Hand; 14. Kopf Christi, angelegt und theilweis ausgemalt; 15. Kopf eines Hirten, fast vollendet; 16. Hieronymus in der Wüste, vollendet; 17. Bildniss einer Dame, welche das Haar theilweis in der Hand hält, fast fertig; 18. 3 Altartafeln enth. Joh. d. Täufer, Rochus und Sebastian; 19. Mad. m. K. und dem Bildniss des Nicolò Campanato nebst 2 weibl. Heiligen, fast vollendet; 20. Bildniss einer Dame in gelbseidenen Aermeln; 21. kl. Bildniss des Piero Trivisan; 22. Nacktes Weib, (Leinw.) fast fertig, vgl. Dresden, Mus. N. 244?); 23. ein Mädchen mit dem Haar auf der Schulter, in Grün, halb fertig; 24. Urtheil Salomons, angelegt; 25. die Ehebrecherin vor Christus; 26. Bild mit landschaftl. Skizze; 27. Maria m. K. und Joseph; 28. Flucht nach Aegypten; 29. Kopf des segnenden Christus; 30. Mad. m. K. und Joseph; 31. Mad. m. K. und Joh. d. Täufer, Skizze auf Leinw.; 32. Mad. m. K. und dem Knaben Johannes, Leinw., halb fertig; 33. derselbe Gegenst. ebenfalls auf Leinw. mit Hinzufügung des Joseph; 34. Taufe Christi (Leinw.); 35. Mad. m. K., Petrus und einer Heiligen, Skizze; 36. Mad. m. K., Joseph und 2 Heiligen, Leinw. halb fertig; 37. Mad. m. K. Franciskus, Katharina, Georg, ein Kind und ein Engel, Leinw., angelegt; 38. Mad. m. K. und einem Engel nebst Messer Anzolo Trivisan und Franciskus, begonnen; 39. Zeichnung zum vorigen; 40. Skizze zu einem Frauenbild; 41. Bildniss des Messer Francesco Querini; 42. Mad. m. 2 Heiligen und Franciskus und Petrus, gemalt im Auftrag des Francesco Querini; 43. Mad. m. K., Joh. d. Täufer, Katharina und Nikolaus, theilweis vollendet, gemalt im Auftrage Franc. Querini's; 44. Bildniss eines jungen Mannes mit runder Mütze; 45. Bildniss eines Bettlers.

ELFTES KAPITEL.

Lorenzo Lotto, die Santa-Croce, Cariani und andere Bergamasken.

Dass Lorenzo Lotto's ebenso phantasievolle und anziehende wie zahlreiche Arbeiten im Laufe der Zeit mehr und mehr zurückgedrängt worden sind, lag nur in der ausschliessenden Bewunderung, welche die Werke seiner grösseren Zeitgenossen fanden. Für sich betrachtet ist er ein Talent, das die grösste Beachtung verdient. Mit gebildetem Farbengefühl begabt und Meister in der Modellirung und Verkürzung beobachtet und beherrscht er die Bewegungen und den physiognomischen Ausdruck in all seinen Feinheiten; was ihm fehlte, war die Ursprünglichkeit und die Unabhängigkeit der Auffassung.

Als Freund Palma's, der Santa-Croce und des Previtali bildete er sich ursprünglich in verwandter Weise wie der letztere am Studium der Bellinesken und Giorgionesken, dann näherte er sich der lombardischen Richtung, um schliesslich im tizianischen Stil aufzugehen. Den hohen Aufschwung der heimischen Kunst erlebte er in so frühen Jahren, dass er von dieser Wirkung nothwendig ergriffen werden musste; nur war er aufs Lernen und Nachahmen angewiesen, während Andere selbständig ihres Weges gingen. Die Gleichartigkeit der entscheidenden Einflüsse, welche er, Previtali, die Santa-Croce und andere Bergamasken erfahren, seine Freundschaft mit Palma, seine theilweise Abhängigkeit von Previtali und sein langjähriger Aufenthalt in Bergamo machen es wahrscheinlich, dass er dort geboren ist, und da Bergamo damals venezianisch war, konnte er sich unbeschadet seines

Heimathgefühls als Venezianer bezeichnen. Gehörte doch auch sein Vater Tommaso de Lottis einer im bergamaskischen Lande weitverzweigten Familie an.[1]

Lotto ist vermuthlich, den Fusstapfen Palma's folgend, bei Zeiten in die Lagunenstadt gekommen und wird sich dort zu der Colonie der aus dem Binnenlande eingewanderten Kunstgenossen gehalten haben, vornehmlich an Previtali. Dort vollzog sich nun seine Kunsterziehung, zunächst ohne Zweifel im Anschluss an Palma, wie denn Vasari durchaus gut unterrichtet scheint, wenn er Lotto als dessen Freund und Genossen bezeichnet.[2] Hier lernte er jene anmuthigen Reizmittel anwenden, die Palma's Eigenthümlichkeit bilden, und übertrieb sie bald, wie es Art der Nachahmer ist. Erst nachdem er sich anderweit umgethan, nahm er lombardische Elemente in sich auf.

Ging Lotto auch von vorn herein vorzugsweise auf Leuchtkraft und glitzerndes Lichtspiel aus, so sind seine Werke gleichwohl unter einander ungemein verschieden. Bei genauerem Studium erstaunt man, wie er sich abwechselnd in grossen Gegensätzen bewegt, auf Lebendigkeit und Frische des Handlungsausdrucks erpicht oft ins Unnatürliche verfällt und einen geschmackswidrigen Kleiderpomp entfaltet. Den Schmelz und die Glätte des lombardischen Vortrags, den er annahm, führt man auf unmittelbaren Einfluss des Lionardo zurück. Der Schüler Namens „Lorenzo", den Lionardo angenommen, trat in Florenz i. J. 1505 17jährig zu ihm, was schwerlich auf Lotto passt, bei welchem übrigens erst um 1512 eine Wendung zum lombardischen Kunstgeschmack

[1] Aus d. J. 1513 besitzen wir eine Vertragsurkunde, worin Lotto „Magister fi q. Thomaxy de Lotis ven." genannt ist (s. P. Locatelli, Illustri Bergamaschi, Berg. 1867 I. 466 und vgl. Tassi, Pitt. Berg. I. 116, welcher die Abkürzung „ven." in „venisset" ausschreibt); in einer Urkunde vom 12. Mai 1524 finden wir „Laurentius Lottus de Venetiis pictor nunc habitator Bergami" (Locatelli I. 58). In den Rechenbüchern von S. Maria Maggiore in Bergamo sind verschiedene Zahlungen an „Laur. Lotto pictori in civitate Venetiarum" vermerkt. Vasari IX, 145 nennt ihn „pittor veniziano"; er selbst bezeichnet seine Bilder einfach Laurent. Lotus oder L. Lotus oder Lorenzo Loto. Der Anon. des Morelli bringt Nichts über die Herkunft Lotto's bei, aber Lomazzo, Idea, im Index, und Tratt. 474 nennt ihn einen Bergamasken; ebenso Boschini, Carta 303, und Ridolfi I. 185. Locatelli I. 62 fand den Namen Lotto in bergamaskischen Urkunden verschiedener Jahrhunderte.

[2] Vasari IX, 145.

zu bemerken ist, wie er denn auch bald nachher mit dem mailändischen Meister nach Rom gegangen sein soll.[3]

Genaue Kunde über Lotto's Geburtsjahr fehlt; wir sind im wesentlichen auf Vermuthungen angewiesen. Im J. 1505 soll er als Maler in Treviso thätig gewesen sein, allein obgleich berichtet wird, dass sich ehedem zahlreiche Werke seiner Hand in trevisanischen Sammlungen befunden haben und wir in der That noch einige Altarstücke in der Nachbarschaft der Stadt antreffen, bleibt diese Annahme nichtsdestoweniger zweifelhaft.[4] 1508 war er in Rom mit Bramantino und Anderen, die später dem Rafael das Feld räumen mussten, bei der Ausschmückung der vatikanischen Gemächer beschäftigt.[5] Seinen damaligen Stil lernen wir durch sein Bild aus diesem Jahre, das älteste, das wir bisher nachzuweisen vermögen, in der Gallerie Borghese kennen. Betrachtet man dieses Halbfigurenbild der heiligen Conversation — Maria mit Kind Rom, Gall. Borgh. zwischen Onofrius und einem Bischof im Ornat, der das durchbohrte Herz des Heilandes dem Kinde darreicht[6] — so möchte man glauben, Palma Vecchio habe die Zeichnung dazu geliefert. Die Figuren sind bei vorherrschender Schlankheit und Trockenheit knochig und scharf gezeichnet, das breite kinnlose Gesicht des Kindes erinnert an Giov. Bellini's Jesusknaben bei den Frari in Venedig und an verwandte Typen auf Bildern Previtali's; Lotto's Neigung zu Uebertreibungen spricht aus den harten fleischarmen

---

[3] vgl. Amoretti, Memorie stor. di L. da Vinci S. 91, 102 ff. Die Bemerkung Lionardo's über die Aufnahme eines Schülers Lorenzo, vom 14. April 1505 (in Codex B append. fol. 18 in Paris). Wir haben noch auf andere angebliche Anhaltspunkte für sein Zusammentreffen mit Lionardo in Mailand 1512, während Lotto die Grablegung für S. Floriano in Jesi malte, und für seine Reise mit Lionardo nach Rom 1514 zurückzukommen (vgl. Amoretti a. a. O. und dagegen Rosini und Rio, Art. chrétien 1861) III, 274.

[4] s. Federigi, Mem. Trivig. 6. Das aus dieser Zeit erwähnte Bild, darstellend einen Baum mit Trophäe, ein Schild mit dem Wappen der Rossi di S. Secondo, einen Knaben, der mit Instrumenten spielend am Boden liegt, sowie einen Satyr mit antiken Vasen und Urnen, soll auf der Rückseite folgende Inschrift getragen haben: „Bernardus Rubeus Berceti comes pontif. Tarvis. actat. An. XXXVI Mens. X. D. V. Laurentius Lottus P. Cal. Jul. MDV.“ Das Werk befand sich am Beginn unseres Jahrh. bei einem Advokaten Antonio Bertioli in Parma.

[5] vgl. G. Frizzoni im Giornale di erudizione artistica, Perugia, Band IV. fasc. III S. 66.

[6] Rom, Pal. Borghese, Saal XI N. 1, bez. auf der Rückseite: „LAVRENT. LOTVS M. D. VIII.“ (h. 1 F. 8½, br. 2 F. 1½), ausgezeichnet erhalten.

Gelenken, krampfig bewegten Händen und Fingern, übermässig angespannten Bewegungen und bruchigen rechtwinkligen Falten. Die Charakteristik des Asceten Onofrius streift geradezu an Dürer'sche Gestalten, aber die Mängel der Formgebung werden durch geschickte Anordnung, unermüdlichen Fleiss, reine Farbenharmonie und krystallklare Töne in gewissem Grade aufgehoben.

Der Eindruck, den wir hier von Lotto's Jugendstil erhalten, kehrt ähnlich bei den Resten einer grossen Altar-Bildgruppe aus demselben Jahre in S. Domenico zu Recanati wieder:

Recanati, S. Domenico. Auf hohem Podium unter getäfeltem Bogen hält Maria das segnende Kind umgeben von den Heil. Urban und Gregor; während 2 Seraphim mit Violine und Stockfiedel auf den Thronstufen musiciren; links Dominikus in Andacht gebeugt vor dem Engel, welcher ihm die Kutte bringt, zu beiden Seiten des Vordergrundes Thomas von Aquino und Flavian, Petrus Martyr und Vitale. Eine obere Bildreihe enthält den Schmerzensmann mit Joseph von Arimathia und zwei Engel zwischen Magdalena, Vincenz, Katharina von Siena und Wenzel.[7]

Wie auf dem Bilde der Gallerie Borghese tritt uns auch hier die Mischung frühvenezianischer Elemente mit nordischen Zügen und die Sorgfalt der Behandlung entgegen, die den Anfänger erkennen lassen. Die Zeichnung der Gliedmaassen erinnert wieder an Dürer, die Perspektive ist genau, die Gewandfarben klar und rein, die Fleischtöne gleichmässig licht und röthlich bei auffälliger technischer Aehnlichkeit mit Previtali, gezwungener Geberdensprache und einer als Uebertreibung von Palma's Geschmack erscheinenden Putzsucht. An den einzelnen Figuren verräth sich der Einfluss verschiedener Zeitgenossen in ausgesprochener Weise: die Engel und die Magdalena sind typische Gestalten Carpaccio's und Previtali's, der schöne Engel, welcher dem Dominikus das

[7] Recanati, S. Domenico. Das Mittelbild, jetzt in der Sakristei (3 F. 5 zu 7 F. $4^1/_2$) trägt dieselbe Bezeichnung wie das vorige und zeigt einige Flecke und abgeblätterte Stellen sowie Verwitterung durch Zeit und Schmutz; die Flügeltafeln (5 F. 6 zu 2 F. 3), die Pietà (2 F. 6 zu 3 F. 7) und ihre Seitentheile (2 F. $1^1/_2$ quadrat) hängen getrennt im Chor; auch an ihnen ist die Farbe in ähnlicher Weise verändert, der Kopf Christi beschädigt, der des Joseph verschmutzt, der Katharina's verkratzt. Die Staffel welche Vasari, IX, 167 rühmt, ist verschollen; sie enthielt: das Wunder von der Versetzung der Madonna von Loretto und an den Seiten die Predigt des Dominikus und die Bestätigung der Dominikaner-Regeln durch Papst Honorius. Wie Ricci, Mem. stor. II. 93 zu der Annahme kommt, die Predella sei aus d. J. 1525, ist uns unerfindlich.

Ordenskleid bringt, ist eine bellineske Erscheinung, Gregor und Katharina weisen auf Vorbilder Cima's zurück. — Gleiche Beobachtungen erregt das Altargemälde in S. Cristina bei Treviso, wo Maria mit dem Knaben auf dem Schoosse von erhabenem Sitz in einer musivisch geschmückten Kuppelnische zur Namensheiligen des Ortes niederschaut, der noch drei andere Heilige zur Seite stehen, während im Bogenfelde darüber der todte Christus mit zwei Engeln auf seinem Grabe angebracht ist.[8] Die architektonische Anordnung entspricht dem von Giov. Bellini und Cima aufgestellten Kanon, die weiblichen Gestalten, ganz in Previtali's Geist, haben dessen ovale Kopfbildung, kleine Züge, fettliche Gesichter und gezwungene Gliedmaassen; das Kind mit dem Vogel in der Hand gehört zu den kurzhalsigen, dickleibigen Wesen, die wir so oft bei Bellinesken zweiten Ranges antreffen; der abgemagerte Petrus neben Christina erscheint als ein schwacher Nachklang der Ascetenfiguren Cima's, Liberale zur Rechten ist jugendlich und frisch, sein Nebenmann Hieronymus dagegen eine fast deutsche Maske. Der Schmerzensmann, in Composition und Empfindung der Tafel in Recanati ähnlich, hat in Auffassung und Behandlung Etwas von der drastischen Gewalt der gleichen Darstellung Montagna's in S. Nazaro e Celso zu Verona oder den selteneren des Buonconsiglio, aber die harte trockene Formgebung der Gestalten und die scharfe helle Färbung rufen Previtali, Catena und Bissolo ins Gedächtniss. Die flüssige und firnisshaltige Farbe selbst mit ihrem rosigen Stich und ihrer kalten Modellirung erzeugt eine glatte, aber gläserne Fleischfläche, während bei den Gewändern kräftige Primärtöne angewendet und die Umrisse zwar in gewundenen Linien, aber sehr sorgsam gezeichnet sind.

Treviso. S. Cristina.

Verwandt, wenn auch von etwas geübterer Hand zeugend, schliesst sich die Vermählung Katharina's in München an; die zarte Heilige erscheint als Schwester des Engels auf Previtali's

München. Pinak.

[8] Santa Cristina bei Treviso, Pfarrkirche, Holz h. 8,1, b. 4,8, Fig. lebensgr. bez. am Thronfuss: „LAVRENTIVS LOTVS P.“ Die Lünette ist stark beschädigt, einige Stellen am Körper Christi abgeblättert, die Haupttafel hat besonders durch Ausstopfung zahlreicher Löcher und durch Abreiben der Lasuren letzter Hand gelitten.

Verkündigung in Ceneda, und der bärtige Joseph halb bellinesk und halb palmesk. Auch hier ist wieder die Abglättung der Fläche und die ausserordentliche Heiterkeit der Töne, die Feinheit der Lasuren und die gezwungene Geberde des Kindes bemerkenswerth.[9] — Tiefer steht sodann das nicht viel über Marco Belli's Leistungen hervorragende Halbfigurenbild der Madonna mit Petrus Martyr und dem Stifter im Museum zu Neapel, welchem ein Schlimmbesserer neuerer Zeit die Unbill angethan hat, den knieenden Diener durch einen Johannesknaben zu ersetzen.[10]

In das Kunstgetriebe der festländischen Malercolonie hineingeworfen, die sich — Previtali voran — im Atelier Bellini's sammelte und ihre Arbeiten oft unter des Meisters Fahne in die Welt sandte, machte Lotto bei seiner grossen Aneignungsgabe nicht nur die Phasen dieser Genossenschaft, sondern wiederum besonders in Gemeinschaft mit Previtali und den Sancta-Croce auch das Studium Palma's durch und scheint, wie wir bemerkten, selbst durch Dürer's Aufenthalt in Venedig, der gerade in die Zeit des Beginnes seiner selbständigen Thätigkeit fiel, Eindruck empfangen zu haben. Als Palma und Giorgione den Ton angaben, schloss er sich dreister an diese an, wie manches seiner Bilder besonders nach 1508 sattsam beweist; am deutlichsten seine Madonnen in Asolo und in der Gallerie zu Bridgewater, sowie der Hieronymus im Louvre und die sogen. „drei Lebensalter" der Gallerie Pitti:

Asolo, Dom. Das Bild in Asolo zeigt die Jungfrau betend auf einer Wolke, die mit Cherubim bevölkert ist, unterhalb in hügeliger Landschaft links Antonius in wollener Kutte, den Arm auf den Stab gestützt

[9] München, Pinak. Saal N. 557 Halbfigur, bez. am Rade Katharinens LAVREN. LOTVS. F. Holz h. 2′2″, b. 2′9″6‴. Maria neigt sich über das Kind und die Heilige, der jenes den Ring ansteckt. Joseph r. mit dem Buche, Hintergrund Landschaft. Das Bild ist ungleichmässig gereinigt und der Himmel verputzt und nachgebessert. Spuren von Uebermalung finden sich auch am blauen Mantel und an den Schatten der Tunika Maria's; die Tafel hat 3 wagerechte Sprünge.

[10] Neapel, Mus. Naz. gr. Saal N. 19. Holz, kl. Fig. rechts in der Ecke bez. „L. LOTVS P." Maria sitzt vor einem grünen Vorhang, links blickt man auf heitere Landschaft. Das Kind sieht ältlich aus und ist fett und kurzhalsig wie bei M. Belli, Petrus Martyr mit dem Messer im Schädel erinnert an Cima; die Fleischtöne sind trüb und unterlaufen. Von der Stifterfigur, welche durch den Johannes bedeckt ist, erkennt man noch Spuren.

andachtvoll aufschauend, gegenüber Basilius gleichartig, aber von milderem schwärmerischen Ausdruck (mit verfälschter Inschrift).[11]

Der büssende Hieronymus im Louvre lagert, indem er sich mit dem Stein kasteit, an einer Schlucht, durch welche man über vielgestaltetes Felsterrain in den dunkelumwölkten Abendhimmel blickt, bez. „LOTVS 1500“ (Ziffern offenbar übermalt).[12] Paris, Louvre.

Die Madonna der Gall. zu Bridgewater-House hält das feiste Kind der Verehrung zweier Heiligenpaare (Männer und Frauen) hin, welche durch zarte Bildung, Schlankheit und Anmuth ausgezeichnet sind; im Hintergrund der schönen, an das Bild des Louvre erinnernden Landschaft sieht man zwei Holzfäller beschäftigt; bez. „L. LOTVS F.“[13] Bridgewater.

Die „Lebensalter“ der Gall. Pitti sind porträtmässige Brustbilder dreier an Jahren verschiedener Männer, von welchen der mittlere, ein Jüngling in schwarzer Kappe, ein Musikblatt hält.[14] Florenz, Pitti.

Erscheint das Gemälde in Asolo als Musterstück einfacher ernst religiöser Composition, in welcher die Hauptfigur lebhaft an Carpaccio erinnert, während der handfeste Mönch in höherem Grade als eine der bisher beschriebenen Gestalten Lotto's dem Palma und Pordenone ähnelt und auch der heilige Basil trotz bellinesker Erscheinung mächtig und gross auftritt, wie auch die technische Behandlung leichter und meisterlicher, die Landschaft in Linienzug und Vortrag breiter als sonst gehalten ist, so haben wir in dem kleinen Bilde des Louvre eins jener Gemälde, auf denen die Landschaft noch in viel höherem Grade als auf den gegenstandsgleichen Darstellungen Basaiti's zur Hauptsache erhoben wird. Tiefe Poesie der Einsamkeit erfüllt diese zerklüfteten Bergzüge, deren Laubgruppen und Höhen trotz feinster Durchbildung mit giorgionesker Atmosphäre umspielt sind, und die Ge-

---

[11] Asolo, Dom, im Schiff der Kirche, Holz, oben rund, Fig. lebensgr., die Tafel durch drei senkrechte Sprünge verdorben. Die auf Zettel angebrachte Inschrift, ehemals „Laurent. Lotus junii 1506“ lautet jetzt „LAVRENT LOTVS IVNIOR MD. VI.“ vgl. Crico, Lett. 204. Das ganze Bild, besonders die Hand des Antonius, ist durch Uebermalungen entstellt, der Vordergrund neu.

[12] Paris, Louvre N. 238 bis, Holz, h. 0,58, br. 0,40 (ehemals im Besitz des Mr. Georges in Paris). Vor Hieronymus liegt ein Buch, in der Hand hält er Kreuz und Stein, hinter ihm sind Bücher aufgebaut; auf einem Felsen im Vordergrunde rechts die Inschrift, die Jahrzahl offenbar übermalt.

[13] Bridgewater-House N. 90, die Inschrift auf einer Schriftrolle in der Hand des bärtigen Heiligen rechts. Die Farben haben besonders in den Schattentheilen die Frische verloren.

[14] Florenz, Pitti N. 157, Holz, Hintergrund dunkel. Die Fläche ist in den Fleischtheilen stark übermalt, der besterhaltene Kopf, der des Graubärtigen rechts, ist in giorginesker Weise behandelt, mit kräftigem Farbenkörper modellirt und ungemein vollendet.

stalt des reuigen Einsiedlers gibt der melancholischen Naturstimmung menschlichen Wiederhall. Soll man Lotto mit einem der älteren Venezianer vergleichen, so darf man sagen, dass er hier in der Art der Bezeichnung der einzelnen Theile und in der Wiedergabe der Bewegung derjenigen Auffassung giorginesken Stils, welche Catena vertritt, mehr als gleichkommt. In der landschaftlichen Staffage erinnert das Bild in Bridgewater an das des Louvre; die „Lebensalter“, obgleich ebenfalls in giorgionesker Weise behandelt, haben leider durch arge Antastung an Reiz der Wirkung verloren.

Die grosse Beweglichkeit seines Talentes liess Lotto keine Ruhe, bei einem bestimmten Stilgepräge lange zu verweilen; er wechselte seine Richtung je nach der Stärke des Eindruckes, den er empfing, und scheint um die Zeit, als Sebastian del Piombo Venedig verliess, ebenfalls ins Wandern gekommen zu sein. Wahrscheinlich lernte er auf seinen Reisen die Werke der Bolognesen kennen und besonders Francesco Francia schätzen, den er gerade in der Zeit näher beobachtet zu haben scheint, als dieser, von Rafael's Vorbildern erfüllt, die Fresken in S. Cecilia malte. Diese Kapelle, welche Sammelplatz fast aller Meister des damaligen Bologna wurde, mag Lotto besucht haben; wenigstens finden wir auf einem seiner Bilder Züge, welche kaum anders denn als Nachwirkung jener Eindrücke zu verstehen sind. Wir wissen zwar nicht, wie es zugegangen ist, dass Lotto so weit hinweg in die Marken verschlagen wurde, aber er hat, wie man sich noch heute an Ort und Stelle überzeugen kann, zu verschiedenen Zeiten in den Klöstern der Landschaft von Recanati, Jesi, Ancona und Loretto gemalt. In Recanati fanden wir das früheste seiner grossen Bilder; später führte er dort Fresken aus und weilte in seinen alten Tagen zu Loretto. Der Kirche S. Floriano in Jesi lieferte er 1512 eine umfangreiche Composition der Grablegung. Und dieses Bild beweist zuerst ebenso seinen Abfall von der venezianischen Kunstrichtung wie seine Bekanntschaft mit Francia's Fresken:

Jesi. S. Floriano. Wie auf dem Bilde der Bestattung Cecilia's in Bologna wird der Leichnam hier derart über dem Grabe gehalten, dass zwei Männer das Bahrtuch, auf welchem er liegt, kräftig anziehen; der eine zu

Häupten Christi fasst den Saum mit den Zähnen, während der Gegenmann unter der Last wankt; die wehklagende Magdalena zur Linken breitet ihr Haar der Hand des Heilands als Kissen unter, Maria dahinterstehend streckt die Arme schmerzvoll empor, eine der begleitenden Frauen rauft sich das Haar, Johannes jammert und Joseph von Arimathia hält die Nägel; Engel umkreisen in der Luft den Hügel von Golgatha; bez. „LAVRENTIVS LOTVS M. D. XII."[15]

Die Landschaft ist noch venezianisch, die Gewandung bellinesk, und in dem völligen fleischigen Christuskörper spricht sich noch palmeske Stilerinnerung aus, aber der Kraftaufwand und die Anspannung in etlichen Figuren, sowie der bei den Meistern des Nordens nicht ungewöhnliche derbe Realismus mancher Motive legt die Bekanntschaft mit der Manier der Bolognesen an den Tag. Dazu kommt, dass an Stelle der Gluth, die wir vom Venezianer erwarten, eine weiche porzellanhafte Helligkeit und ein Verzicht auf Licht- und Schattenmodellirung tritt, der an die Lombarden mahnt. Auf solche Wahrnehmungen scheint man sich berufen zu dürfen, wenn man Lotto in Lehrbeziehung zu Lionardo bringt, allein die geringe Kunst der Composition, die wir hier finden, macht uns dies Verhältniss unwahrscheinlich. Die künstlerische Wandelung, welche das Bild in Jesi offenbart, wird mit mehr Recht auf umbro-ferraresische Eindrücke zurückzuführen sein.

Macht der Gewohnheit oder erneute Berührung mit dem alten Mutterboden hielt Lotto noch eine Zeit lang von völliger Preisgabe seines ursprünglichen venezianischen Idioms zurück. Dafür spricht das jetzt der Londoner Nat.-Gallerie angehörige schöne Doppelporträt des Agostino und Niccolò della Torre v. J. 1515.[16] In Castelnuovo bei Recanati befindet sich sodann eine Verklärung Christi, die zwar im Gegensatz zu diesen Porträts ungewöhnlich nachlässig und mit geringer Feinheit in der Wahl der Typen behandelt ist, aber in dem schleimig bleichen Fleischton und in den

Castelnuovo b. Recanati.

[15] Jesi, S. Floriano, Holz, oben rund, Fig. lebensgr., die Composition ist nicht genau abgewogen, die linke Hälfte zu sehr mit Figuren gefüllt.

[16] London, Nat.-Gall. N. 699, Leinw. Halbfig. lebensgr.; beide Männer sind auf Zetteln unter den umherliegenden zahlreichen Büchern mit Namen bezeichnet; Agostino, welcher Professor der Medicin in Padua war, hält den Galen in der Hand. Das Bild, durch Nachbesserungen um die ehemalige Frische gebracht, aber sorgfältig gezeichnet und durchgeführt, trägt die Inschrift „· L. LOTVS · P. 1515."

stark constrastirenden saftigen Gewandfarben sowie im Schwung des Pinselstriches und dem untersetzten Bau der Figuren den Zusammenhang mit Palma's Stil bekundet.[17] — Noch palmesker gehalten ist sein Gemälde, „Tod des Petrus Martyr“, in Alzano, das in diese Periode gehört, so ausgeprägt es auch den Stilzusammenhang mit seiner früheren Kunstheimath an der Stirn trägt. Obgleich im Geiste der Auffassung sehr abweichend von der berühmten Composition Tizian's, ist diese grosse Tafel doch weit männlicher und packender empfunden und verbindet in höherem Grade als irgend ein anderes Werk Lotto's den Reichthum des Tones und die Strenge der Behandlung jenes grossen Meisters, während dagegen Figurenbau und Farbenharmonie als solche durchaus auf Palma's Muster hinweisen:

Alzano, S. Pietro Mart.

Petrus steht voll Leben und gebieterischen Ausdrucks im Dominikanerkleide im Mittelpunkte des Bildes (in gleich imposanter Haltung wie Palma's Barbara in S. Maria formosa) und deutet auf den Fussboden, wo die ersten Worte des Glaubensbekenntnisses im Sande geschrieben sind; das Messer steckt in seinem Schädel, der Dolch in der Brust, und von den beiden Mördern, die ihn umgeben, zieht einer das Schwert mit empfindsamer Geberde, der andere schwingt die Klinge, der Genosse des Märtyrers flieht im Mittelgrunde, der sich in einen Hain hinzieht, in welchem Holzfäller thätig sind und Hirten ihre Herde weiden; links schliessen sich Hügel mit Thürmen und Häusern an; oberhalb der Bäume schwebt Gott Vater mit einer Schaar geflügelter Engel und Cherubim hernieder, deren Köpfchen sich reizvoll von braungrauen Wolkenflecken abheben, die auf licht-blauem Himmel schwimmen; zwei kräftige Seraphim halten die Märtyrer-Krone, ein anderer stützt mit tänzelnder Bewegung den Arm Gottes. Auf dem alten monumentalen Rahmen, der sich noch in der Kirche befindet, sind Vincenz mit Flamme und Buch und Antonius von Padua mit einer Handschrift angebracht, beides ebenfalls schöne palmeske Produkte Lotto's.[18]

Wenn auch ungemein glücklich in den Hauptbestandtheilen, leidet die Composition an mangelhaftem Verhältniss zwischen den

---

[17] Castelnuovo, Collegialkirche, Sakristei, Holz, oben rund, h. 9, 10, br. 6,85: Christus auf einer Erhöhung, Moses und Elias zu ihm emporschreitend, unten die 3 Apostel, bez. „LAVRENTIVS . . . .“ Die Fläche ist an etlichen Stellen fleckig und anderwärts durch Uebermalungen beschädigt. Die von Vasari IX. 147 und Ridolfi I, 187 sowie von Tassi I, 130 erwähnte Staffel enthaltend Christus mit den Aposteln auf Tabor, das Gebet in Gethsemane und die Himmelfahrt fehlt an dem Bilde und scheint verschollen.

[18] Alzano, S. Pietro Martire. Holz,

oberen und unteren Figuren. Palmesk ist besonders die durch gleitende Schatten und die umgebende Lichtatmosphäre hervorgebrachte geschickte Abhebung der Gestalten von einander, sowie die Erscheinung Gottvaters, ausserdem Vortrag, Ton und Linien der Landschaft.

Bereits 1513 hatte Alessandro Martinengo, ein hervorragendes Glied des venezianischen Patriziates und Nachkomme des Bartolomneco Colleoni, eine Bewerbung der Maler des Freistaates um ein Altarbild für S. Stefano in Bergamo eröffnet. Seine Wahl fiel auf den zur Zeit in Bergamo weilenden Lotto und es wurde mit ihm der Preis von 500 Golddukaten vereinbart. Drei Jahre später konnte das fertige Bild auf dem Hochaltar jener damals den Dominikanern gehörigen Kirche aufgestellt werden. Etwas über ein Jahrhundert stand es dort, wurde aber infolge der Versetzung des Predigerordens nach S. Bartolommeo übertragen, wo wir es heute noch finden. Der Gegenstand ist die Anbetung der thronenden Maria:

Innerhalb einer mit Mosaik reich geschmückten Rotunde mit offenem Oberlicht sitzt die Jungfrau mit dem Kinde auf grauem, durch orangefarbenen Teppich gehobenem Stuhle und legt die Rechte dem Heil. Dominikus aufs Haupt, welcher mit inbrünstiger Gebetstimmung emporblickt, umgeben von verschiedenen Heiligen: Alexander, einer jugendlichen Gestalt in vollem Waffenschmuck, den Fuss auf einen Helm setzend, Barbara zart und anmuthig gebaut, mit dem Thurme in der Hand und einem Blumenkranz im Haar, Rochus mit dem Pilgerstabe und Markus; der auf dem Schooss der Mutter stehende etwas unentwickelte Knabe wendet sich ziemlich gezwungen, um die Heil. Katharina und ihr Gefolge zu segnen: Stephanus im Dominikanergewande mit gekreuzten Armen, Augustin, Johannes den Täufer, der an einem Pfeiler gelehnt ein Bein über das andere schlägt, und den gefesselten entsagend gebeugten Sebastian. Vorn sind zwei Engel beschäftigt, den grünen Teppich zu glätten, welcher zu der ausgekehlten Plinthe hinanführt, oberhalb sind Engel angebracht, welche die Krone über Maria halten, andere schauen von der Rundbalustrade herab, durch deren Ausschnitte man den Himmel sieht. Auf Zettel an der Thronstufe bez. „Laurentius Lotus MDXVI.“[19] Bergamo, S. Bartol.

---

rund abgeschlossen, Fig. lebensgr., an einigen Stellen etwas durch Nachbesserungen verändert, in der Hauptsache aber gut erhalten. Die Engelgestalten sind im Verhältniss zu klein.

[19] Bergamo, S. Bartol. Chor. Leinw.,

Die ganze Composition mit dem allerliebsten neuen Motiv der aufwartenden Engel, die durchweg um ihrer heiteren, hin und wieder ein wenig gefallsüchtigen Haltung willen erfreuen, der geschmackvoll und korrekt behandelten Architektur und dem Schmuck der aufgehängten Fahnen und Schilder hat etwas Weltlich-Festliches, was durch die klare Mannigfaltigkeit des Tones noch verstärkt wird. Ueberaus reizvoll sind Lichtflimmer und Schattenzug über die glatte Fläche vertheilt, hier und da gibt der Schleier eines Halbtones ansprechende Abwechselung oder hebt und rundet die benachbarten Theile mit grosser Weichheit bei dennoch kräftigem Gesammteffekt. Die Figuren sind nicht mehr so untersetzt wie früher, sondern sehr anmuthig gebildet, sodass wir hier zuerst bei Lotto dem malerischen Geschmack begegnen, welcher Correggio und die Lombarden kennzeichnet. Ob dies Wirkung eines unmittelbaren Einflusses gewesen oder als Erfolg freier Entfaltung übereinstimmender ästhetischer Grundsätze anzusehen ist, lässt sich schwer entscheiden. Zu Gunsten der letzteren Annahme muss erinnert werden, dass zur Zeit, als Lotto den Martinengo'schen Auftrag annahm, Correggio's Madonna des heil. Franz in Dresden, die Morgengabe seines Genius, noch nicht vorhanden war, und wenn wir auch erst das Jahr 1516 für Lotto's Altarbild ansetzen dürfen, erkennen wir doch in demselben nicht sowohl Nachahmung Correggio's, als vielmehr eine Anwendung von Kunstmitteln, die beiden Meistern eigen wurden. Allerdings erhob erst Allegri dieselben nachmals zu der hohen Vollendung, die Lotto nie erreicht hat, aber dies schliesst keineswegs aus, dass er eine wesentlich gleiche Tonart reizvoller Wirkungen selb-

---

oben rund, h. 17 F. Die Figuren des Alexander und der Barbara wurden für Bildnisse Martinengo's und seiner Gattin gehalten, wofür jedoch keinerlei Anhalt vorhanden ist (s. Locatelli a. a. O. I, 60). In den Medaillons befinden sind die Heil. Markus und Johannes d. Evangelist dargestellt. Die Bildfläche ist ungleichmässig geputzt, das Gewand Augustins abgerieben. Die zugehörige Staffel war entwendet und i. J. 1650 wieder aufgefunden worden (s. Bottari, Lett. pitt. V, 180). Sie ist noch in S. Bartolommeo, der Giebelaufsatz in der Samml. Piccinelli in Seriate bei Bergamo. Die dem Bilde i. J. 1517 angeheftete Lobschrift auf den Stifter, in welchen derselbe als „Novus Alexander Macedo vere magnus" gepriesen wird, ist bei Tassi I, 118, 119 abgedruckt, der Lieferungsvertrag ebenda S. 117 und bei Locatelli I, 466.

ständig anschlug. Jedenfalls übt dieser correggeske Zug bei ihm Anziehungskraft in origineller Weise aus und dies wird minder auffällig, wenn man sich vergegenwärtigt, dass ähnliche Eindrücke auch bei Palma und Pordenone begegnen. Die Verwandtschaft liegt nun aber nicht blos in der kunstvollen Licht- und Schattenführung oder in der schmelzenden Modellirung, sie erstreckt sich auch auf das Gepräge der Gestalten, auf die Eigenheiten der Geberde, des Lächelns und auf die allgemeine technische Behandlung, welche dahin neigt, Fleisch, Stoffe und Stein mit demselben Korn und Strich wiederzugeben. Wir verweisen hier besonders auf die elegante Schlankheit und Bewegung Barbara's, auf die zierliche Haltung des Täufers, auf die Grübchen im Gesicht des Sebastian und die munteren fliegenden Engel. Andere Wahrnehmungen führen uns sogar auf Elemente zurück, die bei Correggio's Weiterentwickelung eine Rolle spielen. Der Aufbau des Thrones z. B. vertritt den ans Barocke streifenden Geschmack, der bei den Ferraresen und bei Allegri Anwendung findet; ebenso ist die Architektur in unserem Bilde in Lineament und Anordnung mantuanisch gedacht, wie wir es bei Correggio erwarten. Aber bei alledem verleugnet sich in Lotto der in venezianischer Kunstsphäre gereifte Bergamaske durchaus nicht. Die völligen Gestalten Katharina's und des Täufers weisen auf Palma's Vorbilder zurück, die kecke Geschicklichkeit, womit Grün und Gold, stahlgraue Töne, lichtgelbe, rothe und blaue mit Schwarz und Weiss und mit Orange- oder Citronengelb an Gewändern und Wänden, Schärpen und Vorhängen zusammengruppirt sind, ist ebenso wesentlich venezianisch wie der Erguss und die Unterbrechung des Lichtes, und wenn hier und da eine auffällige Leerheit des Tones befremdet, wie sie bei Correggio nie vorkommt, wird man dafür andrerseits durch den Glanz des Gesammteindruckes entschädigt. Ehemals war das Bild mit der Predella (enthaltend Auferstehung Christi, Steinigung des Stephanus und eine Wunderthat des Dominikus) und dem dreieckigen Giebelaufsatz geschmückt, der nachmals in die Sammlung Piccinelli gekommen ist, und wenn man sich diesen stattlichen Aufbau vorstellt, begreift man den Jubel, womit er an Ort und Stelle begrüsst worden ist. Der in einem

Seriate, Samml. Piccinelli.

Täfelchen angehängte Lobspruch auf den Stifter schmeichelt demselben als einem neuen Alexander dem Grossen, Lotto erhielt das Lob des göttlichen Meisters und als die im 17. Jahrhundert gestohlene Staffel des Altarbildes wiedergefunden war, feierte man das frohe Ereigniss durch Glockengeläut.

Aus den in den Registern zu S. Maria Maggiore erhaltenen Nachrichten geht hervor, dass Lotto während der Arbeit im Auftrage Martinengo's von der barmherzigen Brüderschaft in Bergamo eine Processionsfahne bestellt erhielt.[20] Auch andere kleinere Bilder lieferte er nebenher. So die Halbfiguren-Composition der Madonna zwischen Sebastian und Rochus in der Sammlung Piccinelli in Seriate, welche trotz ihrer Kleinheit beweist, wie er im Sinne der Lombarden und des Correggio weiter arbeitete.[21] Lotto's Erfolg mit derartigen Werken war ganz ausserordentlich und es mehrten sich die Bestellungen bei ihm ins Massenhafte. In S. M. Maggiore wurden Holzmosaiken nach seiner Zeichnung durch Capodiferro ausgeführt, dem messingenen Altarstück, das auf unerklärliche Weise aus derselben Kirche verschwunden ist, lag ebenfalls z. Th. sein Modell zu Grunde[21*], aber dies sind nur Kleinigkeiten gegenüber der Thatsache, dass er im Laufe des einzigen Jahres 1521 die beiden mächtigen Altarwerke für S. Bernardino und S. Spirito zu Stande gebracht hat. Das Merkwürdige an diesen Bildern ist die zunehmende Annäherung Lotto's an die Formgebung des Correggio, die es überaus auffällig er-

Seriate. Sammlung Piccinelli.

---

[20] Tassi I, 119.

[21] Seriate, Samml. Piccinelli, Leinw., ehemals in S. Grata in Bergamo, wo es früher an jedem 1. Mai ausgestellt wurde, es trägt die Bezeichnung „L. LOTVS" und ist in des Meisters breiter, an Correggio und Palma erinnernder Manier gemalt. Das Kind segnet mit anmuthiger Geberde den l. stehenden Rochus; Sebastian, ein correggesker Typus, ist halb von rückwärts gesehen und wendet den Kopf nach dem Beschauer um. Die Farben sind heiter und saftig und mit reichlicher Substanz modellirt. — Ein zweites Bild derselben Sammlung (Stephanus, Rochus, Bartholomäus und Laurentius) ist trotz der sehr kleinen Maassverhältnisse ebenfalls eine meisterhafte Arbeit Lotto's.

21* Dr. M. Caffi's Auszüge aus den Urkunden der Misericordia (S. M. Magg.) ergeben Zahlungen an L. unterm 18. Mai 1523, mehrere i. J. 1524 und eine im Febr. 1525, sämmtlich in Bergamo; weitere erhielt er am 27. Jan. alt. St., mehrere im August und September 1527 und im Juni 1530 durch einen Agenten in Venedig. Die Gegenstände, von denen einige noch in S. M. Magg. existiren, waren Tod Abel's, „Joab den Amasa tödtend", Anklage Susanna's, Opfer Kain's und Abel's, Joseph von den Brüdern verkauft, Sündfluth, die Söhne der Makkabäer u. a. Zahlungen für L.'s Antheil

scheinen lässt, dass die Kunstgeschichte bisher noch aller Beweise für die persönliche Bekanntschaft beider Männer entbehrt:

Wie auf Gemälden Correggio's thront Maria auf dem Bilde in S. Bernardino hoch über dem Flur der Kapelle und empfängt die Huldigung der vom aufrecht auf ihrem Knie stehenden Jesusknaben gesegneten Heiligen, von denen Bernardin und Johannes der Evangelist, der mit der Rechten das Kreuz hält und mit der Linken aufwärts deutet, auf dem Fuss der Plinthe, Joseph und Antonius der Eremit mit dem Glöckchen (der Figur in Asolo ähnlich) auf dem Fussboden stehen; in der Nähe der zum Podium hinanführenden Stufe sitzt ein schreibender Seraph; eine emsige Schaar fliegender Engel in kecken Bewegungen hält den hinter dem Thron aufgespannten grünen Vorhang wie ein Zelt über Maria's Haupt. Bez. an der sechseckigen Thronstufe: „L. Lotus MCXXI.“[22] Bergamo. S. Bernard.

Lotto's Fortschritte liegen nicht blos in dem Geschick der Abwägung und Linienführung dieser vollkommen pyramidalen Composition, sondern zugleich in dem bedeutenden Kraftaufwand an Farbe und Helldunkel. Der anmuthige Einfall, die schwebenden Engel dienend zu beschäftigen, wie wir ihn in anderer Form bereits antrafen, ist mit erstaunlicher Erfindungsfertigkeit zur Geltung gebracht und diese geflügelten Kinder mit ihrer Emsigkeit und ihrem schelmischen Lächeln, ihrem Muskelbau und ihren verkürzten Haltungen scheinen ganz derselben Quelle entlehnt wie die des Correggio. Ueberdies stimmen beide Meister in dem Bemühen überein, den Glanz und die Abstufungen direkten oder reflektirten Lichtes, die schalkhafte Heiterkeit kindlicher Wesen, die Anmuth schlanker Erscheinungen und den Liebreiz reifer Weiblichkeit mit möglichstem Schmelz und Wohllaut wiederzugeben. Die Anwendung rosiger Fleischtöne mit bunten Abstufungen und milden Uebergängen, durch leuchtend gediegene Stoff-Färbung gehoben, erzeugt klaren und überaus wohligen Gesammteindruck.

In der allgemeinen Anordnung ist die Madonna in S. Spirito

an der Ancona des Hochaltars in S. M. Magg., welche der Anon. d. Mor. 48 erwähnt, sind aus d. J. 1521 und 1522 bei Tassi I. 68, 69 mitgetheilt.

[22] Bergamo, S. Bernardino, Hochaltar, Leinw., h. 12 F. Die Fläche ist durchweg durch Putzen uneben geworden, etliche Gewänder, wie die orangegelbe Kutte des vorderen Engels, der gelbe Mantel Josephs und der grüne des Antonius theilweise beschädigt, die Halbtöne im Fleisch des Seraphs stumpf geworden.

das Seitenstück des eben beschriebenen Bildes. Auch sie thront, (Bergamo, S. Spirito.) von 4 Heiligen (l. Katharina und Ambrosius, r. Sebastian und Antonius dem Abte) verehrt, aber die etwas abweichende Haltung der Hauptfiguren, das neue Motiv der um Maria's Haupt wirbelnden zahllosen Engelchen sowie die anmuthige Einführung des Johannesknaben im Vordergrunde, der das Lamm mit kindlicher Heftigkeit an die Brust drückt, sind Züge von besonderer Anziehungskraft. Auch hier ist die Verwandtschaft mit Correggio unverkennbar. Sie spricht sich zunächst in der Behandlung der Hauptgruppe und dem Genrebildchen des kleinen Täufers aus, dagegen steht die Kleinheit der in den Wolken sich bewegenden Bürschchen in einem Missverhältniss zum Ganzen, welches Mangel an Stilgefühl in Rücksicht auf Beachtung wichtiger Compositionsregeln bekundet.[23]

Von Bildern ausseritalienischer Gallerien, welche in diese Zeit gehören, nennen wir zunächst die Composition des Abschiedes Jesu von seiner Mutter im Museum zu Berlin (Berlin, Museum.) (Christus knieend vor der ohnmächtig in die Arme der Frauen und des Johannes sinkenden Maria in Gegenwart eines verehrenden Stifters)[24], welche leider durch Uebermalungen sehr entstellt ist, und die Halbfigur der heil. Katharina von Alexandrien mit der Jahreszahl 1522 (Petersburg, Gall. Leuchtenberg.) in der Gall. Leuchtenberg in Petersburg, eine Gestalt, deren ursprüngliche Frische und Anmuth ebenfalls durch Abputzung und Nachhilfen arg gelitten hat.[25]

Sehr ansprechend ist dagegen eine Verlobung Katharina's v. J. 1523 in der Gall. zu Bergamo, zwar etwas geziert und

---

[23] Bergamo, S. Spirito, Leinw., h. 10 F., bez. auf einer Schriftrolle neben dem kleinen Johannes „L. Lotus 1521".

[24] Berlin N. 325, Leinw., aus den Samml. Solly und Tosi, bez.: „M laurenttjo lotto pictore 1521" daneben „D. p." Die Scene ist in einen Kreuzgang verlegt mit einem Kirschbaum im Vordergrunde. Das Bild ist hastig gemalt und dergestalt mishandelt, dass von der ursprünglichen Fläche nur Stücke der Figur des Stifters erhalten scheinen. Das Monogramm Lotto's, zwei L in Ligatur befindet sich auf dem Inschriftzettel.

[25] Petersburg, Gall. Leuchtenb. N. 62, Holz, h. 1,9, br. 1,7, am Rocke bez. „Laurentius Lotus 1522". Die Heilige legt die Linke auf den über das Rad fallenden grünen Mantel und hält in der Rechten die Palme, der Kopf ist mit Perlenschnur und Kranz geschmückt, hinter ihr ein rother Vorhang. Das Bild ist vermuthlich identisch mit dem von Tassi I, 125 in Casa Sozzi in Bergamo beschriebenen, welches i. J. 1753 von dort zunächst nach Lissabon gekommen war.

marklos, aber durch die Anmuth der Gestalten, den lieblichen Ausdruck und die strahlende Durchsetzung bunter Grundfarben mit schneeweissen Damastmustern an den Gewändern reizvoll genug. Besonders lieblich wirkt die freudige Hingebung der zu Maria's Füssen knieenden Jungfrau und der Eifer des vorwärtsdrängenden Kindes, das ihr den Ring reicht; dem mit gekreuzten Armen still zuschauenden Engel entspricht die freundliche Gestalt des Niccolò de' Bonghi, der aufmerksam zur Linken sitzt.[26] Lichtwirkung und Farbenreiz legen hier wieder den Vergleich mit Correggio's kleinem Bilde desselben Gegenstandes im Louvre nahe. Wenn auch nicht durch die zärtliche Innigkeit der Empfindung Allegri's, erfreut uns Lotto's Bild durch einen ihm durchaus eigenthümlichen kunstvollen Schimmer und durch die magischen Contrastwirkungen, die Paolo Veronese so verschwenderisch auf seinen mächtigen Ceremoniengemälden und Tiepolo mit verführerischer Lüsternheit in seinen Vexir-Kunststücken zu entfalten weiss. Besonders bemerkenswerth erscheint die Figur des Bonghi in ihrer Eigenschaft als Bildniss und wir begreifen hiernach sehr wohl, dass Lotto so häufig Aufgaben erhalten hat, in welchen allegorische Motive mit Porträts zu verbinden waren.

Höchst charakteristisch ist sein Doppelporträt „Marsilio und dessen Braut" im Museum zu Madrid:

Der feiste bartlose Marsilio in bauschiger schwarzseidener Schaube und einem auf turbanartige in Goldbrokat gestickte Kappe gestülptem Barett links sitzend und mit etwas resignirtem Ausdruck auf den Beschauer blickend steckt den Ring an die Linke der Braut, welche in weitärmeligem rothen Kleid mit reichgesticktem Halskragen und mit mächtigem Chenillenetz geputzt den Kopf nach links neigend behaglich nach aussen schaut, während ein lorbeerbekränzter Amor, die schalkhaft lächelnden Augen auf Marsilio gerichtet, das Paar mit Madrid, Museum.

[26] Bergamo, Gallerie Lochis-Carrara (222), Leinw. Fig. unter Lebensgr., auf Zettel zu Füssen Maria's bez. „Laurentius Lotus 1523". Nach Ridolfi's Bericht (I. 186) war die ursprünglich durch die Oeffnung zur Rechten sichtbare Landschaft ausgeschnitten und gestohlen worden; die Lücke ist durch ein dunkelgefärbtes Stück ausgefüllt. Das Bild hat im übrigen an etlichen Stellen durch Abputzung gelitten z. B. in dem grauen Grund hinter dem Stifter, welchen der Anon. des Morelli 53 ausdrücklich als Niccolò de' Bonghi benennt, an den Aermeln Maria's und an der Engelsfigur.

einem Lorbeerzweig umschlingt, auf welchem die Inschrift „L. Lotus pictor 1523" steht.[27]

Das Halbfigurenbild, durch klare durchsichtige Farben und duftige Weichheit bei trefflicher Erhaltung ausgezeichnet, welche den ursprünglichen correggesken Lasur-Schmelz noch heute zur Geltung bringt, war i. J. 1523 für Zanin Casotto zu Bergamo gemalt, einen treuen Gönner Lotto's, in dessen Auftrag er nicht weniger als drei Altargemälde geliefert hat; darunter vermuthlich auch das demselben Jahr angehörige farbenstrahlende Bild der Verlobung Katharina's, welches jetzt über einer Thür der Prachtzimmer des Quirinals hängt.[28] Umfänglicher und figurenreicher als die Composition für Nicolò Bonghi steht dieses Bild doch weder im Ton noch in der Anmuth der Charaktere jenem nach und gehört zu den besten Arbeiten des Meisters. Um dieselbe Zeit hatte er auch das grosse Altarstück vollendet, dessen Theile sich in Ponteranica bei Bergamo befinden:

Rom, Quirinal.

Ponteranica, S. Giov. Batt.

Es sind 6 Tafeln zu Seiten des Hochaltars, in dem rund abgeschlossenen Mittelbilde der oberen Reihe der Heiland mit weissem Hüftschurz angethan aufrechtstehend, aus seinen Wunden Blut in den Kelch ergiessend, rechts und links der fliegende Gabriel und Maria an ihrem Pulte überrascht, darunter Johannes in ganzer Figur zwischen den derbgebildeten Petrus und Paulus; die Predella enthält das Ecce homo (Halbfig.), Christus in der Vorhölle mit der betenden Eva und dem reuigen Schächer, der das Kreuz trägt, sodann zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen, und die Auferstehung. Bez. unter der Figur des Johannes „L. LO . . . 152 ."[29]

---

[27] Madrid, Mus. del Prado, jetzt N. 288 (fr. 797) Holz, h. 0,71, br. 0,84, vgl. Lücke's Bemerkungen in Zahn's Jahrbüchern V, 233. Der Anon. d. Mor. 53 beschreibt im Hause des Zannin Casotto „zwei" Bilder von Lotto, Locatelli a. a. O. I, 463 druckt Lotto's Rechnung für die demselben gelieferten Bilder ab, worin verzeichnet sind: 1. Christus in den Armen seiner Mutter, 2. Maria mit K., „zwischen Julian vor seinen todten Aeltern und dem jungen Johannes", der Heil. Katharina und dem Bildniss des Bestellers „Misser Zoanino", 3. Mad. m. K. umgeben von Misser Juan Maria u. seiner Tochter Lucretia einerseits und der Gattin Juan Maria's mit ihrer Tochter Isabella andrerseits, 4. das Bild mit den Porträts des „Misser Marsilio und seiner Braut nebst Cupido", 5. eine Mad. m. K., Hieronymus, Georg, Sebastian, Katharina, Antonius und Nikol. von Bari. Die ausgeworfenen Preise wechselnd von 4 zu 30 Lire für jede einzelne Figur.

[28] Rom, Quirinal, Leinw., Fig. unter Lebensgr. Das Bild enthält alle die in dem Verzeichniss Lotto's (s. vor. Anm.) unter N. 5 aufgezählten Persönlichkeiten. Katharina kniet rechts, Hieronymus links, im Vordergr. steht „L. Lotu . . 1524".

[29] Ponteranica, S. Giov. Battista. Besonders erinnert der Limbus an Pellegrino und die vierschrötigen Engel an

In dieser Tafel tritt uns nun eine Mischung correggesker Züge mit männlich kräftigen entgegen, wie sie den gleichzeitigen Arbeiten Pellegrino's und Pordenone's charakteristisch sind. Der Weltheiland erscheint als eine Nachbildung der Composition Carpaccio's im Belvedere zu Wien, die Einzelfiguren dagegen vorwiegend palmesk.

Als Freskomaler hat sich Lotto unseres Wissens zuerst i. J. 1524 in Trescorre versucht, einem Orte, der im Knotenpunkt der in das Valcavallina, anderseits ins Valcamonica laufenden Strassen gelegen, von Alters her strategisch wichtig, später namentlich um seiner Bäder willen viel besucht war. Hier hatte in ihrem Schloss auf dem Hügel Niardo die noch heute existirende Familie der Suardi ihren Sitz, die bereits seit dem 15. Jahrh. das Patronat der benachbarten Kirche S. Barbara in Novate ausübte, und in ihrem Auftrage wurden in jener höchst einfachen Kapelle, die aus einem mit hölzernem Dachstuhl gedeckten Rechteck mit Flachnische für den Altar besteht, theils ausserhalb, theils an den 4 Wänden entlang Darstellungen zur Legende der Namensheiligen und einer anderen unbekannten Märtyrerin angebracht, jetzt durch allerlei Beschädigungen und durch die Patina des Altars verändert:

Ausserhalb in dem Bogenfelde über der Eingangsthür Christus als Schmerzensmann von Maria und Engeln gestützt; auf der langen Façadenwand innerhalb Christus nochmals unter dem Sinnbilde des Weinstockes (mit bezeichnender Inschrift) verehrt von Battista Suardi und seiner Gattin Ursulina und Schwester Paolina, die zu Füssen des Heilands knieen: er steht mit ausgestreckten Armen wie am Kreuze, seine Finger laufen in Weinreben aus und verzweigen sich nach beiden Seiten zu einem Geflecht, in welchem Halbfiguren von Heiligen, Sibyllen und Propheten angebracht sind, und das oben am Wandfirst sich hinziehend Amoretten umspannt, die auf dem Dachgebälk hocken. Zu den Seiten der Hauptfigur sind in zwei Bildreihen folgende Darstellungen vertheilt: links 1. Barbara, das älterliche Haus verlassend und verfolgt von ihrem Vater, dem Götzendiener Dioscurus in orientalischer Tracht, 2. Barbara gestäupt und mit Keulen geschlagen vor dem Richter Martian; rechts 3. Barbara entkleidet und vor dem Richter mit Feuerbränden gepeinigt, endlich 4. durch einen Henker zur Hinrichtung abgeführt. Die Ketzereien, welche die Heilige abge- Trescorre, S. Barbara.

Pordenone, doch sind diese Stücke durch Alter und Abputzung verdunkelt. Die Ausführung ist durchweg hastig und frei

schworen, sind in Gestalt des Helvidius, Sabellius, Judaeus, Paganus u. a. versinnlicht, welche von Treppen herabfallen, die zu Plattformen hinanführen, worauf christliche Heilige mit Buch und Schwert thronen. In den Zwickeln neben der Nische stehen Barbara und eine heil. Nonne als Einzelfiguren, an der Stirnwand des Altars ist die Enthauptung Barbara's gemalt. Die Wände neben dem Portal und den Fenstern erzählen die Legende der unbekannten Schwesterheiligen: ein Weib bittend am Thron eines in vollem Ornat von seiner Klerisei umgebenen Bischofs, hinter ihr knieende Frauen und Kinder, anderweit eine Almosenspende, rechts hiervon: dieselbe Heilige, wie sie einen Hirten mit seiner Heerde vor einem Eber beschützt, ferner, wie sie einem Trupp Schnitter die Ernte einbringen hilft, dann als Schützerin bei der Weinlese, predigend, Wunder übend und Kranken beistehend.[30]

Während der kolossale Christus bei regelmässigen Körperverhältnissen sehr ausdruckslos gehalten ist, sieht man den Legendenbildern an, wie der Künstler im Kampfe mit der Ungunst seines Programms die Figuren ohne Rücksicht auf Linien- und Luftperspektive in die bestimmten Räume zusammengepackt hat, aber den einzelnen Gestalten fehlt es nicht an Leben und Bewegung, die Färbung ist häufig sehr reich und prächtig, besonders in den Stoffen, die Handlung meist frisch und frei, allein die Zeichnung oft nachlässig und falsch, die Tonstimmungen nur selten rein, sodass man den Eindruck davonträgt, als sei es dem Maler an diesem wenig besuchten Orte nicht auf dieselbe Entfaltung seiner Mittel angekommen wie an anderen Stellen. Wenigstens stehen seine Fresken in Bergamo und in Recanati weit höher. Leider sind aber zum Schaden seines Nachruhms seine Arbeiten dieser Gattung theils schwer beschädigt, theils ganz zerstört.[31]

---

[30] Trescorre, S. Barbara. Um das Haupt Christi als Weinstock die Inschr. „Ego sum vitis, vos palmites", und auf einem Spruchbande oberhalb in Versalien: „Christum et de Christi vita priorum propaginem Divae Barbarae Virginis pro Christi nomine tormenta et crudelem patre percussore necem Baptista Suardus, Ursulina uxor, Paulina soror Laurentio Loto pingente hic exprimi pro voto curarunt anno Salutis MDXXIIII." Die Fresken sind sämmtlich beschädigt, am besten erhalten das Bild der Bitte vor dem Bischof. Die Darstellungen in der Halbkuppel sind von anderer Hand.

[31] Tassi I, 119—122 zählt noch folgende Wandmalereien Lotto's auf: an den Pfeilern im Hofe bei S. Barbara zu Trescorre, in der Kapelle S. Rocco in der Pfarrkirche dieses Ortes, in der Kapelle S. Rocco zu Villongo und in einer Kapelle S. Giorgio zu Credario; ferner in Bergamo. Im untern Saale des Santo Uffizio zu S. Bartolomeo: ein Fresco darstellend den Prior der Umigliati knieend vor der Madonna, den büssenden Hieronymus, Bartholomäus und Antonius

In S. Michele Arcangelo zu Bergamo haben wir über der Thür einer Kapelle eine schön componirte Wandmalerei Lotto's — die Heimsuchung mit Spuren anmuthiger Engel darüber, welche einen Thronhimmel tragen — und am Gewölbe innerhalb Gottvater von Engeln gehalten durch den Himmel fliegend, darunter die Evangeliensymbole und zwei Bogenfelder mit der Verkündigung und der Verlobung Maria's. Sie sind durchweg in heiterem durchsichtigen Ton gehalten, geschickt angeordnet und namentlich die erste Composition von einer Ruhe und Grossartigkeit, wie man sie nicht oft bei Lotto findet. Auch Luft- und Linienperspektive sind hinreichend beobachtet, die Gottvater-Gestalt, nach Correggio's Weise in farbigem Duft gebadet, wird durch fein abgewogenes Licht- und Halbdunkelspiel feierlich gehoben, während Wolken und Gewänder eine farbige Leuchtkraft haben, die an die Effekte des Andrea del Sarto erinnert. Faltenbehandlung und Bewegungsmotive tragen das Ihrige bei, die grosse Begabung des Meisters für das Fresko an den Tag zu legen.[32] Bergamo, S. Mich. Arc.

Gleich meisterliche Klarheit und Durchsichtigkeit des Tones bei reizvoll naturwahren Bewegungsmotiven offenbart sein Freskobild der Apotheose des Dominikus in Recanati, welches abgeklärten Geschmack und ebenso sichern wie flotten Vortrag zeigt.[33] Recanati. S. Domenico.

Nach längerem Aufenthalte in Bergamo wanderte Lotto im Sommer 1525 nochmals in die schon früher von ihm besuchten Orte der Mark Ancona. Im Februar d. J. hatte er Zahlungen für Kartons zu Holzmosaiken für S. Maria Maggiore empfangen, im

---

und in derselben Stadt, in S. Francesco: eine Taufe Christi. Der Anon. des Mor. 49 kannte ein Fresko der Verlobung Katharina's in S. Domenico zu Bergamo, angeblich von Lotto, dessen Urheberschaft jedoch Bartoli, Pitt. di Berg. 12 bezweifelt. Alle diese Fresken sind entweder untergegangen oder wenigstens von den Verf. nicht aufgefunden worden.

32 Bergamo, S. Mich. Arc. oder del Pozzo bianco. Obwohl verblichen, sind diese Wandgemälde denen in Trescorre doch überlegen. Die Heimsuchung besteht aus 7 Figuren von anmuthigen sprechenden Bewegungen bei warm rosigem Fleischton mit durchsichtig gebrochenen Schatten. Dasselbe gilt von den übrigen; alle zeigen den zwischen Palma und Correggio die Mitte haltenden Stilcharakter. Das Sposalizio ist sehr entfärbt. Die Anbetung der Könige und die der Hirten in derselben Kapelle gehören dem 17. Jahrh. an, aber in der Lünette finden sich noch Spuren von Lotto's Hand, nur sind dieselben fast ganz durch das Altarstück bedeckt.

33 Recanati, S. Domenico, an der linken Wand der Kapelle: Dominikus lebensgr. in der Glorie von 6 Engeln umgeben.

Juli lieferte er den Dominikanern in Recanati, für die er wahrscheinlich kurz zuvor die eben beschriebenen Fresken ausgeführt, ein Altarstück.[34] 1526 malte er vermuthlich ausser dem schönen Dominikaner-Porträt, das jetzt der Casa Sernagiotto in Venedig angehört[35], das Altarbild für die Minoriten in Jesi:

Venedig, Casa Sernag.

Jesi, P. Riform.

Maria throuend reicht dem Hieronymus ein Buch, während Jesus die Hände nach Joseph ausstreckt; im Bogenfeld Franciskus die Wunden empfangend und die Heil. Clara mit einem Reliquienbehälter; am Sockel des Thrones bez. LAVRENTIVS LOTVS MDXXVI.[36]

Durch den Ausbruch des Krieges zwischen Clemens VII. und den Kaiserlichen von dort verscheucht liess sich Lotto in Venedig nieder, wo Andrea Odoni, den wir bereits als Freund Palma's kennen lernten, wahrscheinlich einer seiner ersten Gönner wurde. Zu den um ihrer Benennung und angeblichen Herkunft willen meistbewunderten Bildnissen der Sammlung zu Hampton-Court gehört das vermeintliche Porträt des Baccio Bandinelli „von Correggio." Es ist ein Mann in Pelzschaube an einem Tische, in der rechten Hand eine Statuette haltend, hinter ihm antike Torsos und Figuren, vor dem Tisch, auf welchem ein Buch und Stempel liegen, ein Kopf und das Bruchstück eines Torso. Für diejenigen, welche mit Lotto's Werken näher vertraut sind, war es jedoch unzweifelhaft, dass das Bild keinem andern als ihm angehöre und dass es aller Wahrscheinlichkeit nach das Porträt des Andrea Odoni sei, welches bei Vasari und bei dem Anonymus des Morelli erwähnt ist. Vorsichtige Reinigung hat denn auch die volle Namensinschrift des Meisters und die Jahrzahl 1527 ans Licht gebracht.[37] Die Annahme der Autorschaft Correggio's, dessen Stil-

Hampton-Court.

[34] über den Auftrag vgl. Ricci a. a. O. II, 106.

[35] Venedig, Casa Sernagiotto; der Mönch nach r. gewandt vor einem Pulte rechnend, auf dem Tisch ein Licht und Geldstücke, hinten l. ein grüner Vorhang, bez. „Laurentius Lotus 1526"; ohne die Misshandlung durch Restauration wäre das Bild ein treffliches Beispiel flotter Vortragsweise.

[36] Jesi, Padri riformati, Holz, h. 6,6; die Farben theilweis abgeblättert und verblichen, scheinen ursprünglich klar und ansprechend gewesen zu sein. In derselben Kirche findet sich noch ein Lünettenbild der Verkündigung auf Leinwand, verdorben und verblasst, bez. „L. Lotus pisit" mit der zweifelhaften Jahreszahl 1532, aber dem Stile der Madonna des Altarbildes entsprechend.

[37] Hampton Court N. 69. Halbfig. bez. „Laurentius Lotus 1527", vgl. Anon. des Mor. 63 und Vasari IX, 146.

charakter sich Lotto in seiner mittleren Periode in so hohem Grade nähert, war ebenso begreiflich wie sie für den wirklichen Urheber schmeichelhaft ist; denn in der That gibt es wenige Werke der Zeit, die an Wärme und Flüssigkeit des Vortrags, an Durchsichtigkeit der Färbung und Freiheit der Hand diesem gleichkommen, wie es denn Weichheit und Lichtglanz mit ungemeiner Feinheit der Modellirung und Abtönung schlechthin meisterhaft vereinigt. Uebrigens beweist das Bild, dass Lotto schon vor seiner damaligen Rückkunft nach Venedig über die Grenzen seines bisherigen Thätigkeitsgebietes hinaus rühmlich bekannt war, sonst würde ein Mann wie Odoni, der mit den grössten Künstlern der Zeit in Beziehung stand und Bilder von Catena und Palma, Giorgione und Tizian sammelte, kaum darauf verfallen sein, ihm seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Aber Lotto's Talent setzte sich sehr bald in Achtung und verschaffte ihm in der Folge bedeutende Aufträge auf Altarstücke und Staffeleibilder von Seiten der reichsten kirchlichen Gemeinden und der bedeutendsten Sammler. Im J. 1529 lieferte er die Nikolaus-Glorie für S. Maria del Carmine, dann das Antoninusbild für S. Giovanni e Paolo und die zahlreichen allerwärts zerstreuten Genrebilder, die wir noch zu mustern haben.

Wie sich die Ursachen vorliegender Wirkungen nicht immer durchschauen lassen, so sind wir im Unklaren darüber, welcherlei Einflüsse es waren, die bei der Wiederansiedelung Lotto's in Venedig auf ihn eindrangen. Seine damals entstehenden Bilder sagen uns nur, dass er jetzt solider arbeitete und weniger Werth auf äusserliches Scheinwerk legte als früher. So gibt sich in dem Altarstück für S. M. del Carmine die gediegenere Behandlung zugleich mit einer bis dahin bei ihm unaufweislichen Kraft und Freiheit kund. Die Hauptfigur sowie die auf Wolken knieenden und fliegenden Gestalten der Lucia und des Täufers sind mit echterem Schönheitssinn und minderer Affektation aufgefasst als sonst, und die mit den Würdenzeichen des Heiligen spielenden Engel mit sicherem Bewusstsein der Bewegungsgesetze gezeichnet.[38] Venedig, Carmine.

[38] Venedig, S. M. del Carmine, Leinwand, Fig. lebensgr., unterhalb eine ansprechende Landschaft mit kleinen Figuren zu Fuss und dem Heil. Georg zu

Venedig, S. Giov. e P. Breiter und grösser angelegt sowie entsprechend reicher und kunstvoller angeordnet ist die Glorie des Antoninus. Der selig gesprochene florentinische Bischof wird auf seinem Throne von Engeln bedient und unterhalb an einer Rampe sieht man die Beamten seiner Mildthätigkeit der Mädchen warten, denen sie die Aussteuer zu reichen haben.[39] Die Lichtführung und der farbige Duft, der den ganzen Vorgang umfliesst, sind zwar im Geiste Correggio's gehalten, aber man wird durch die angewendete reichere Gewandung und den kostbaren Schmuck an Lotto's frühere Geschmacksrichtung erinnert, während die Kraft der Töne und der Schwung des Pinsels wesentlich venezianisch sind.[39]

In anderer Weise wirkungsvoll ist die Anbetung der Kindes Brescia. Gall. Tosi. in der Gallerie Tosi zu Brescia (links die knieende Maria mit Joseph, das Kind am Boden in einem Korbe liegend und mit dem Lamm spielend, das von zwei durch Engel geleitete Stifter gehalten wird)[40], eine Scene, deren Gemüthlichkeit besonders durch die vornehmen fein bewegten Engelgestalten geadelt wird. Die Figuren haben auf diesem wie überhaupt auf den meisten Staffeleibildern aus Lotto's mittlerer Zeit im Gegensatz zu seinen früheren nach Vorbildern Palma's untersetzt behandelten Modellen schlanken Wuchs und das Licht spielt in glänzenden Wogen über die schmelzend durchsichtige marmorglatte Fläche. — Hierher gehört nun auch die bewunderungswürdig gehaltene heilige Conversation Wien, Belved. im Belvedere zu Wien: Maria vor einem Baum sitzend, das Kind den Heiligen Katharina und Jakobus zur Verehrung darreichend, über ihrem Haupte ein Engel mit der Krone[41], eine Gruppe, der sich an zarter Andachtsstimmung, liebenswürdigem Charakter

Ross mit dem Drachen; auf dem Zettel im Vordergr. Spuren von Lotto's Inschr. Das Bild hat durch Abputzen gelitten, vgl. Vasari IX, 146, Boschini, R. Min. Sest. Dorso duro 43, Lomazzo, Idea 139 u. die abgünstige Bemerkung über das Colorit bei Dolce, Dial. 43.

[39] Venedig, S. Giov. e Paolo, Leinw. mit rundem Abschluss, Fig. lebensgr., an der Balustrade bez. „Lorenzo Loto". Am Himmel hinter dem Thron eine Cherubglorie und Engel, die den rothen Vorhang lüften. Auf der mit Balustrade geschmückten Gallerie unterhalb des Thrones steht ein Mann mit einer Börse, nach welcher die Mädchen die Hände ausstrecken, während ein anderer einer der Frauen, die bis zur Hälfte sichtbar sind, eine Schrift reicht. Die Farbenfläche ist durch Alter verdüstert, vgl. über das Bild Vasari IX, 146, Boschini, R. M. Sest. di Cast. 61 u. a.

[40] Brescia, Gall. N. 10. Leinw., Fig. 1/2 lebensgr. Auch hier sind zahlreiche Spuren von Abputzungen und Uebermalungen bemerklich.

[41] Wien, Belv. I. Stock, Saal II, N.

und Geberdenausdruck der Persönlichkeiten, durchsichtiger Heiterkeit der Töne und leuchtender Harmonie kein zweites Werk des Meisters an die Seite stellen lässt.

Das Jahr 1531 wird durch das Doppelbild des Christophorus und Sebastian im Berliner Museum bezeichnet, welches Lotto's Studien im Umkreis der gleichzeitigen venezianischen Malerei und besonders beim Christophorus die Anlehnung an Tizian verräth.[42] — Kurze Zeit darnach entstand die Anbetung des Christkindes in der Gallerie zu Bergamo: Maria im Lesen unterbrochen zurückblickend, während Joseph das am Boden schlummernde Kind, von welchem er die Decke hebt, mit Stolz der mit gefalteten Händen voll kindlicher Innigkeit herbeikommenden heil. Katharina von Alexandrien zeigt.[43] Es ist von ungemein reizvoller Zierlichkeit und in der reinen Skala seiner perl- und stahlgrauen, rothen und grünen Farben, in der Mannigfaltigkeit der Stoffbehandlung und des aus Jasmin und Feigen bestehenden Laubwerkes sowie in seinen alabasternen Fleischtönen fast unübertroffen.

Berlin, Museum.

Bergamo, Gall.

Als Meisterstück unter den Monumentalwerken Lotto's aus dieser Zeit muss die Kreuzigung in Monte San-Giusto bezeichnet werden, die er 1531 für einen Prälaten aus der Familie Bonafede gemalt hat. Die feststehenden Züge — Maria in Ohnmacht, die klagende Maria und Johannes, dahinter die Söldner und das gaffende Volk (vorn der knieende Stifter) — sind höchst lebensvoll gruppirt; die Hauptfigur am wenigsten gelungen, umso packender der Todeskampf der Schächer; die reichen flüssigen Töne mit ausserordentlicher Leichtigkeit behandelt.[44] — Einige

Monte S. Giusto.

47, Leinw., h 3 F. 3, br. 4 F. $7^{1}/_{2}$, erwähnt bei Boschini, Carta 303 im Besitz des Kaisers von Oesterreich.

42 Berlin, Mus. N. 433, Leinw., in 2 oben abgerundeten Bildern, aus Samml. Solly stammend: Sebastian rechts, die r. Hand hoch über dem Kopfe an den Baum gebunden und mit weissem blaugestreiften Tuch um die Lenden (im Vordergr. bez. „L. LOTTO"), Christoph links zu Christus aufblickend an den Pfahl gelehnt (an welchem sich ehemals die Inschrift „L. LOTO 1531" befunden hat); das tizianische Vorbild, welches Lotto hier benutzt, kehrt öfters bei ihm wieder.

43 Bergamo, Gall. Lochis-Carrara N. 154. Leinw., Fig. unter Lebensgr., bez. „Laurentius Lotus 1533". Eine schöne Wiederholung des Bildes von Lotto's Hand, aber ohne seine Namensbezeichnung, ebenfalls auf Leinw., besitzt die Samml. Rospigliosi in Rom.

44 Monte San Giusto bei Ancona, Leinwand, im Ganzen 23 nicht lebensgrosse Figuren, bez. „Laurentius Lotus 1531". Das Bild hängt noch in seinem alten Rahmen über dem Hochaltar, die Far-

andere Bilder in Bergamo beweisen, dass Lotto seine Beziehungen zu der Stadt, in welcher er so lange mit Ehren thätig gewesen war, nicht abgebrochen hatte: im Dom haben wir 3 Ovalgemälde, welche die Aufhebung des über den Ort verhängten Kirchenbannes durch den Papst feiern[45], und in S. Alessandro alla Croce einen zwar ebenfalls in kleinem Maasstab, aber mit Leben und Geist behandelten Christus in Herrlichkeit.[46]

Bergamo, Dom, S. Aless.

Von anderen Werken aus etwas späterer Zeit ist die ziemlich seltsam nach Art einer sog. Conception angeordnete Gruppe der heiligen Familie v. 1534 in den Uffizien um anmuthiger Empfindung der Figuren und zarter Behandlung willen bemerkenswerth[47], während die Marienglorie mit Heiligen aus dem J. 1542 in S. Maria zu Sedrina bei Bergamo[48] oder die heil. Familie mit Rochus und Sebastian in der Gallerie Manfrin in Venedig fast gänzlich in Uebermalung untergegangen sind.[49]

Florenz, Uffiz.

Sedrina, S. Maria.

Venedig, Gall. Manfrin

Zu den gleichmässig durch Neuheit der Auffassung und Kühnheit, ja einer gewissen Hartherzigkeit der Behandlung bei bunter Farbenskala ausgezeichneten Compositionen gehört die Grablegung Christi mit der angesichts des Vorganges ohnmächtig zusammensinkenden Maria in der Sammlung Manzoni zu Pat.[50] —

Pat, Samml. Manzoni.

---

ben sind durch Einfluss des Alters etwas düster geworden.

[45] Bergamo, Dom, Sakristei, Tafeln mit kl. Figuren von ungemein glänzender Färbung.

[46] Bergamo, S. Aless. alla Croce, Sakristei, Leinw., unterhalb eine Landschaft, etwas leer. — Vier kleine Leinwandbilder, enth. Hieronymus und 3 andere Heilige, die ausserdem in der Sakristei daselbst bewahrt werden, stehen nicht auf Lotto's Höhe und gehören wahrscheinlich seiner Schule, vielleicht dem Caversegno an.

[47] Florenz, Uffiz. N. 575. Leinwand. Auf einem Bett mit grüner Decke und grünem Vorhang sitzt Anna, zwischen ihren Knien die Jungfrau das stehende Kind haltend, welches von Joseph und Hieronymus verehrt wird; den Hintergr. bildet eine Mauer, bez. „Lorenzo Loto 1534". Die Töne bei Maria und Jesus sind infolge von Abputzung kalt geworden.

[48] Sedrina, Chor der Kirche, Leinw., Fig. lebensgr. im Vordergr. einerseits bez. „ . . urentio Loto", andererseits mit der Inschrift versehen: „Hoc opus fecit fieri fraternitas Sante Marie de Sedrina MDXXXXII". Maria m. K. auf einer Wolke von Cherubköpfen umgeben und verehrt von den unterhalb in der Landschaft versammelten Joseph, Hieronymus, Joh. d. Täufer und einem vierten Heiligen. Lotto's Hand ist ausser am Kleide Maria's schwer herauszuerkennen.

[49] Venedig, Gall. Manfrin N. 26: Maria m. K. und einem durch Sebastian empfohlenen Stifter, im Hintergr. Rochus, l. Joseph und eine heilige Frau. Leinw., Fig. unter Lebensgr., die rechte Hälfte des Bildes fast ganz zerstört.

[50] Pat, Samml. Manzoni N. 64. Leinwand, mit 8 lebensgr. Figuren in Landschaft: links im Hintergr. der Leichnam Christi von 2 Männern getragen, rechts Maria in die Knie gesunken und von einem Manne gehalten, während

Recht ungünstig sticht hiergegen sowohl durch barocke Auffassung wie durch sehr unedlen Vortrag die Pieta mit Heiligen in Mailand ab, eine hässliche Pyramidalgruppe, auf welcher Johannes Maria hält.[51] Den kräftigen Nerv und die schärfere Tongebung des Meisters, welche dem Höhepunkt seiner Thätigkeit entspricht, vertritt das kleine Bild des büssenden Hieronymus in der Sammlung Doria in Rom, von welchem sich eine nur wenig veränderte Wiederholung (dem Tizian zugeschrieben) in Madrid befindet[52]; und dieser breiten markigen Stilphase gehört auch ein unter Schiavone's Namen aufgeführtes Bild in Schloss Alnwick an: ein nackter Knabe, welcher den Lorbeerkranz über das Haupt eines Todten hält.[53] Der Zeit nach gehört wohl in diese Reihe auch das zwar ansprechend phantasievoll componirte, aber ungewöhnlich nachlässig behandelte Bild der Gall. Rospigliosi in Rom, darstellend die Keuschheit als ein Mädchen mit dem zerbrochenen Bogen Cupido's in der Hand die in den Gestalten der Venus und des Amor verkörperte Wollust abwehrend.[54]

Mailand, Brera.

Rom, Gall. Doria

Madrid, Museum.

Schloss Alnwick.

Rom. Gall. Rospigl.

Im Jahre 1544 sehen wir den Meister in Treviso, und vermuthlich sind dort die zahlreichen Bilder entstanden, von denen uns berichtet wird; auch hatte er in der Nähe, in Valdobiadene, ein Altarstück des Francesco Becaruzzi abzuschätzen.[55] Vasari erzählt uns, Tommaso da Empoli habe unter vielen werthvollen venezianischen Gemälden aus dem 16. Jahrh. eine Composition der Geburt Christi mit der knieenden Maria und dem Bildnisse des Marco Loredan von Lotto besessen, deren Hauptreiz darin bestand, dass das Licht von der Gestalt des heiligen Kindes ausgegangen sei. Aehnliche Bilder werden auch anderwärts er-

---

eine Frau den Arm stützt und eine zweite dahinter lebhaft auf einen fernen Gegenstand deutet.

51 Mailand, Brera N. 207. aus S. Polo in Treviso Leinw., h. 1,80, br. 1,52, 5 lebensgr. Fig. bez. „Laurentio Loto“.

52 Rom, Pal. Doria, Gr. Gall. Bracc. II. N. 15. Leinw. Hieronymus in der Landschaft niedergeworfen betend, vor ihm das Kreuz, nach r. gewandt, den Stein in der Linken haltend; seltsamer Weise Annibal Carracci benannt. — Madrid, Mus. del Prado N. 478 (fr. 437). Holz, h. 0,99, br. 0,90, mit Zusatz eines in der Luft schwebenden Engels.

53 Alnwick, Leinw., lebensgr. Der Todte ruht mit dem Kopf auf rothem Kissen, in der Wand des Hintergrundes eine Oeffnung, durch welche man den Himmel sieht.

54 Rom, Pal. Rospigliosi, Leinw., Fig. etwas unter Lebensgr., bez. „Laurentius Lotus“; durch Abputzung ziemlich angegriffen.

55 Die Urkunde vom 11. Dec. 1544 ist zur Mittheilung zu weitschweifig.

wähnt, und dass keins derselben mehr nachweislich ist, erscheint umso bedauerlicher, als uns hier ein Effekt gerühmt wird, der seine schönste Anwendung auf Correggio's heiliger Nacht gefunden hat.[56]

Venedig. S. Giov. d. Orio.

Venedig, Casa Giovanelli.

Während der letzten Jahre seiner Thätigkeit erfreute sich Lotto der Gunst Tizian's, dessen Einfluss infolge dessen auch in gesteigertem Grade auf ihn gewirkt hat. Davon zeugt in Formgebung, Typus, Farbe und Vortrag u. a. das grosse Altarstück von 1546 in S. Giacomo dell' Orio in Venedig, welches die Herrlichkeit Maria's zum Gegenstande hat, die mit dem Kinde im Schoosse thronend und von Engeln gekrönt die stummen Huldigungen des heiligen Jakobus, Andreas, Cosmas und Damian empfängt.[57] Unter den Bildern der Sammlung Giovanelli befindet sich ein in weiter Landschaft zum erlösenden Engel aufblickender Rochus, so reich und vollsaftig in Tizian's Art und Stil, dass das Bild erklärlicher Weise auch dessen Namen trägt.[58] Lotto stand trotz vereinzelter Ausstellungen, die sein Colorit erfuhr, bei den tonangebenden Zeitgenossen in unverkennbarem Ansehn. Tizian schätzte ihn nicht blos als Menschen, sondern auch als Künstler und Mann von reifem Urtheil in seiner Kunstsphäre. Im J. 1548 schickte er ihm Grüsse aus Augsburg, „mitten aus allem Ruhmesglück der kaiserlichen Hofwelt", wie ihm Aretino mit schmeichelhaftem Ausputz meldete.[59] Aber eben um diese Zeit begannen auch Lotto's Kräfte merklich nachzulassen. Damals entschloss er sich, Venedig zu verlassen und sich nach Loretto zurückzuziehen, wahr-

---

[56] Vasari IX, 145. 146. Ein gleiches, mit Engeln und ohne den knieenden Stifter, erwähnt Ridolfi I, 188 in der Sammlung des Johann Reinst in Amsterdam, ein drittes der Anon. des Mor. 52 bei Domenico Cornello in Bergamo.

[57] Venedig, S. Giac. dell' Orio, Leinw., lebensgr. Fig. bez. „In tempo de Maistro Defendi de Federigo e compagni 1546 Lo. Lot⁰ " Die Geberden sind kühn u. frei, das Kind unnatürlich dick, die Farben warm und kräftig, mit schwerem Körper aufgesetzt; trotz der schlechten Beleuchtung machen sich durch Ausbesserung entstandene Schäden bemerklich.

[58] Venedig, Samml. Giovanelli, Leinw., lebensgr., im Hintergrund r. ein nahender Soldat, l. ein Hügel mit Schloss, im Vordergr. ein Hund. Die Haltung des Heiligen, der mit übergeschlagenen Beinen am Fusse eines Baumes sitzt, ist gezwungen, die Färbung dagegen sehr geschmackvoll.

[59] s. den Brief Aretins an Lotto, Venedig, April 1548 in Aret. Lett. IV. 214 und Bottari, Lett. Pitt. V, 183. Dagegen zu vgl. die Bemerkung über Lotto's Madonna in S. M. del Carmine bei Dolce, Dial. 43.

scheinlich in religiösem Bedürfniss, worauf auch jener Brief Aretino's anspielt. 1550 war er in Ancona und malte die Marienglorie für S. Maria della Pace, ein schwaches, bleichgefärbtes Bild[60], sodann folgten acht andere für den Dom zu Loretto (jetzt im Regierungsgebäude), die allerdings die zunehmende künstlerische Schwäche offen an den Tag legen: Ancona. S. M. d. Pace.

Es sind: 1. Christophorus zw. Rochus und Sebastian, grosses Altarbild, bez. „LAURENTII LOTI PICTORIS OPVS", 2. Anbetung des neugebornen Christuskindes, l. Joseph, Maria knieend, hinter dem Kinde 2 anbetende Engel, neben jenem der kleine Johannes, das Rohrkreuz von Elisabeth empfangend, neben welcher Joachim sitzt, 3. Anbetung der Könige, 4. Darbringung im Tempel, 5. die Ehebrecherin vor Christus (Composition von ungefähr 14 Fig., an Ort und Stelle dem Tizian zugeschrieben, aber zu diesem Cyklus gehörig), 6. Michael den Drachen tödtend, 7. Taufe Christi, 8. ein Wunder.[60*] Ancona. Pal. del Governo.

Wenige Maler der Zeit haben sich, wenn wir Tizian ausnehmen, so ausgibig und so erfolgreich als Porträtisten bethätigt. Zeugniss seiner Leistungskraft und Folge seiner Stilbeweglichkeit ist es, dass Lotto auf diesem Gebiete häufig einerseits mit Giorgione und Lionardo, anderseits mit Tizian und Pordenone verwechselt wurde. Zu den gelungensten seiner Einzelfiguren rechnen wir den vornehmen blühend kräftigen Mann, der die Hand auf einen theilweis von Blumen verdeckten Todtenschädel legend unter Pordenone's Namen der Gall. Borghese angehört.[61] Schönere und würdevollere Haltung hat kaum ein tizianisches Bild aufzuweisen und Lotto hat sich dem grossen Meister auch nie wieder so sehr genähert; die Behandlung ist breit und mächtig, die goldig durchsichtigen Farben flüssig und mit vollendetem Schmelz bearbeitet. Rom. Gall. Borgh.

[60] Leinw., lebensgr. Fig., bez. „Loreto Loto": Maria m. K., über ihr 2 Engel m. d. Krone, l. u. r. Stephanus, Joh. d. Evang., Laurentius u. ein vierter; die Stufen führen seitwärts zum Thron; schadhaft. — Ricci II, 106 erwähnt eine Assunta in S. Francesco zu Ancona mit Lotto's Namen und d. J. 1550.

[60*] Das Altarstück ist sehr schadhaft u. äusserst schwach behandelt; Christophorus eine Wiederholung der Figur in der Berliner Gallerie; besser die Anbetung des Kindes (Leinw., halblebensgr. Fig.), die sogar sehr wirkungsvoll getönt und anmuthig gruppirt und durchgebildet ist (einige Stücke der Farbe abgesprungen), das 3. und 4. Bild sind dürftige Altersprodukte und überdies durch Alter und sonstige Einflüsse geschädigt; im 5. Bilde sind die Figuren Christi, des Weibes und eines Alten übermalt; 7. und 8. wieder sehr schwach.

[61] Rom, Pal. Borghese, Saal X N. 9, Leinw., wunderbar gut erhalten, Kniestück, lebensgr., im Hintergr. der Heil. Georg mit dem Drachen kämpfend.

Mailand, Brera.

Ein zweites bewunderungswürdiges Produkt seiner Bildnisskunst und zwar auf dem Felde des weiblichen Porträts ist das adelige Frauenbild, welches aus der Gall. Harrach in die Brera nach Mailand gekommen ist: die Dame sitzt in blumigem Turban an einem Tisch, auf welchen sie den Ellenbogen stemmt, ein rothes Tuch bedeckt die Lehne ihres Stuhles und hinter ihr ist ebenfalls ein rother Vorhang angebracht, der schöne Hals schaut aus weit offenem Chemisett hervor und ist mit einer Perlkette geschmückt, über das dunkel-seidene mit Weiss besetzte Kleid fällt eine goldene Hüftkette, in der Rechten hält sie den Fächer.[62] Milder Ausdruck belebt die feingeschnittenen und überaus rein gezeichneten Züge, deren gesunde Complexion sich in zarten warmen Tönen von ausserordentlicher Durchsichtigkeit ausspricht; meisterlich gleitet der Mittelton aus opalen Lichtern zu reichen farbigen Schatten hinüber. Harmonisch durch und durch, mit höchster Wahrheit der Farbengegensätze, der Abwägung des Halbdunkels und der Modellirung behandelt, lebt die ganze Gestalt in einer Atmosphäre, welche immer tiefer wird je länger man das System der Tonabstufungen betrachtet. — Daneben haben wir ein männliches Porträt, hager und nervig mit fest geschlossenen Zügen, zweispitzigem Bart und grauen Augen bei wundervollem Ausdruck.[63] In dem goldig getönten und fein modellirten Fleisch ist der Charakter der Persönlichkeit und die individuelle Beschaffenheit in der Weise ausgeprägt, welche ihre höchste Vollendung im 16. Jahrh. durch Morone erhielt. — Das dritte, von gleicher Herkunft, zeigt einen baarhäuptigen bärtigen Mann in Fuchspelzkragen, am Tische stehend, auf den er die rechte Hand mit dem Taschentuche stützt; das röthliche Gesicht mit theils warmen theils kalten Nüanzen belebt, in welchen Lichtspiel und Wiederschein bis zur Täuschung getrieben sind.[64]

(Randvermerke: Mailand, Brera. — Mailand, Brera. — Mailand, Brera.)

Für die Erfassung momentaner Regung und die Wiedergabe

---

[62] Mailand, Brera, N. 369 Kniestück, lebensgr., bez. „Laurent. Loto." Hier und da sind mod. Nachbesserungen bemerklich.

[63] Mailand, Brera, N. 370 ebenfalls aus Sammlung Harrach, Kniestück, lebensgross., Hintergr. braun.

[64] Mailand, Brera, N. 371 Halbfig., Leinw., lebensgr., bez. „Laurent. Loto p.", Hintergr. braun, ebenfalls aus Samml. Harrach und gleich den beiden anderen Geschenke des Königs Victor Emanuel 1860.

milden Glanzes von warmem und heiterem Ton bei unterdrücktem Licht ist das sogenannte Aldovrandi-Porträt im Wiener Belvedere höchst bemerkenswerth: ein schöner Mann von offenem Antlitz, das auf den Hals fallende Haar in der Mitte gescheitelt, in der Rechten eine metallene Vogelkralle haltend, das schwarze Gewand durch rothen Vorhang des Hintergr. gehoben.[65] — Eine spätere Phase von Lotto's Bildnisskunst vertritt das höchst wirkungsvolle „Sansovino"-Porträt der Berliner Gallerie, welches seines modernen Aussehens halber für Battista Franco's Werk gehalten worden ist: ein dunkel gekleideter schwarzbärtiger Mann in Barett mit wohlwollendem Ausdruck in den grossen kräftigen Zügen, in der Linken eine Rolle, auf die er mit dem Zeigefinger der Rechten deutet, in welcher er den Zirkel hält, den Blick sprechend lebensvoll nach Aussen gewandt.[66] Hier ist die flüssige umbrabraune Untermalung durch breite und derbe Pinselstriche auf meisterhafte Weise zur Vollendung gebracht.

Wien. Belved.

Berlin. Museum.

Eine Reihe anderer Beispiele fassen wir kurz zusammen:

Rom, Pal. Doria, Gall. Grande, Bracc. II, N. 34. Bärtiger Mann, die eine Hand auf der Brust, mit der anderen deutend, in schwarzer Kleidung und Kappe, von kränklichem Aussehn, scheinbar die Pulse seines Herzens zählend, im Hintergr. eine Marmorwand mit Epheu bewachsen und an derselben ein Relief, darstellend einen Knaben mit Wagschalen; auf dem Stein die Inschr. „ANNO ÆTATIS SVÆ XXXVII" (Kniestück); echtes Bild Lotto's.

Rom, Pal. Colonna; angebl. Bildniss des Pompeo Colonna, in einer Hand einen Brief, mit der andern Hand einen Hund streichelnd, (Leinw. Halbfig.); echtes Bild, jedoch durch Ausbesserungen stumpf und trüb gemacht.

Rom, ehem. bei Sign. Spiridione: Ein Mann in schwarzer Schaube und Mütze mit beiden Händen ein Buch haltend, welches die Inschr. trägt: „L. LOTVS A° D° MDXXXI" (Halbfig., lebensgr., Leinw.), durch Abputzung seines ursprünglichen Glanzes beraubt.[67]

Pat, Samml. Manzoni: Ein junger Mann die Laute spielend, dem Giorgione zugeschrieben, aber in Lotto's Stil.

Berlin, Museum N. 320: Brustbild eines Mannes mit kleiner

[65] Wien, Belvedere, I. Stock, Saal II, N. 5. Leinw. Es ist uns unbekannt, auf welche Gründe sich die Annahme stützt, dass das Bildniss den Ulisses Aldovrandi darstellt.

[66] Berlin, Museum N. 135. Leinw., Kniestück, mit Ueberbleibseln von Lotto's Signatur „L. L . . . ." Hintergr. chokoladenbraun. Das Bild gehörte ehemals der Gall. Giustiniani in Paris an und ist theilweis verputzt.

[67] Das Bild ist nach London verkauft worden und befindet sich jetzt vermuthlich in einer englischen Privatsammlung.

Mütze hoch auf dem Kopf bez. „L LOTVS PICT." (Leinw., ehemals in der Samml. Giustiniani), ein treffliches Bild mit kräftiger und wirkungsvoller Schattengebung, der Annahme nach Selbstbildniss des Meisters.

Wien, Belv. I. St. Saal II. N. 38: „Der Juwelier" mit seinem Helm, in dreifacher Gestalt sichtbar (Leinw.), dem Tizian zugeschrieben während es in der Samml. König Karls I. von England war, aber nicht von diesem, sondern am ehesten von Lotto. — Ebenda N. 53 Porträt in Rundformat, zu sehr entstellt um beurtheilt werden zu können.

Pesth, Nat.-Gall. (Esterhazy), Brustbild eines Mannes in Mütze, den Handschuh in der Hand an einem mit Briefen belegten Tische (Holz, lebensgr.). Das Bild ist nach Lionardo benannt; es ist durch punktirte Retouchen zu einem einförmig röthlichen Tone aufgearbeitet, aber doch noch als Arbeit Lotto's zu erkennen, und als sein Selbstporträt bei Ridolfi im Stich mitgetheilt.

Darmstadt, Museum N. 695: Ein Feldherr in rothem Kleid und Schuppenärmeln, die Hand am Schwert, im Hintergr. Blick auf ein Bogenfeld, theilweis durch grünen Vorhang bedeckt (Halbfig. lebensgr., Leinw.), zwar durch Nachhilfen beschädigt, aber ursprünglich ohne Zweifel Lotto's Werk.

Stuttgart, Museum N. 73: Bildniss des Francesco Contarini, angebl. Giorgione, wahrscheinlich von Lotto, aber sehr entstellt, besonders das Fleisch übermalt.[68]

London, bei Lord Yarborough N. 54: Ein Mann in grüner Mütze mit der Feder in der r. Hand an einem Tisch stehend, worauf ein Papier liegt mit der Inschr. „HIC INTVS EST OMNIS BEATITVDO MEA" (Leinw.), dem Morone zugeschrieben, aber trotz der Uebermalungen doch eher für Lotto zu erklären.

Chatsworth: Ein junger Mann in langem Haar mit schwarzer Mütze, den Handschuh in der Hand (Halbfig., lebensgr., Leinw.), Giorgione benannt, aber wahrscheinlich von Lotto oder Cariani.

Petersburg, Ermitage N. 115: Ein Mann in einem Stuhl sitzend (Halbfig.), links ein Fenster, durch welches man ein Weib und einen Mann im Gespräch sieht; schönes Bildniss und wohl auch von Lotto's Hand.

Kopenhagen, Museum N. 41: Brustbild eines Mannes in schwarzer Mütze und Schaube mit Pelzkragen (Holz), fälschlich dem Lotto zugetheilt, in Wahrheit von einem Künstler in De Bruyns Art.

Lotto erreichte ein ansehnliches Alter und starb 1554 in Loretto, wo er noch in diesem Jahre Zahlungen für monochrome Zeichnungen erhielt, die im Chor der Marienkirche verwendet

---

[68] vgl. oben unter Giorgione S. 202.

wurden.[69] Zur Vervollständigung der Uebersicht über sein Werk verzeichnen wir noch folgende Bilder:

Jesi, S. Floriano, Kloster: Altarbild. Lucia vor dem Richter die Verehrung des Götzenbildes weigernd; in der Staffel: 1. die Heilige betend vor dem Grab in einer Kirche, 2. vor dem Präfekten, 3. dem Zugvieh widerstehend, welches sie hinwegziehen soll (Holz); sehr verdorben und entstellt; Stücke der Predella lassen noch erkennen, dass das ganze Werk nach 1512 entstanden ist, in welchem Jahre die Grablegung in derselben Kirche gemalt war.[70] — Ebenda: 2 spätere Tafeln Lotto's, enth. die Verkündigungsfiguren.

Bergamo, Casa di Lavoro (ehemals Kloster der Kanoniker des Lateran): Fresken enth. Darstellungen zur Geschichte des Augustin, sehr entstellt durch Nachbesserungen, aber ursprünglich wohl von Lotto oder seinen Gesellen.

Venedig, Redentore, Kloster: zwei kl. Leinwandbilder darstellend die Geburt Christi und die Kreuzigung, 5 Fig., beide Bilder mit landschaftlichem Hintergrund.

Padua, Gall. N. 12: Maria mit dem Kinde sitzend zwischen Katharina und Joh. d. Täufer, welcher dem Jesuskinde den knieenden Stifter empfiehlt (Holz, Halbfig. unter Lebensgr.), aus der Samml. Capodilista; stark beschädigt und nicht unbedingt als Lotto anzuerkennen, welchem es zugeschrieben ist, sehr ähnlich einem Bilde der Casa Roncalli in Bergamo, das für Francesko Santa-Croce und Lotto in Anspruch genommen wird.

Mailand, Erzbischöflicher Palast: Madonna mit Kind zwischen einem männlichen und einer weiblichen Heiligen (Leinw.), echtes Bild Lotto's.

Mailand, Casa Poldi-Pezzoli: Maria mit dem Kinde auf dem Schoos den kleinen Johannes liebkosend — ein sehr ansprechendes Bild Lotto's von reichem Ton.

Mailand, bei Graf Giulini: Madonna mit Kind, dem jungen Johannes und Katharina, mit Lotto's Namen in Versalien und der Jahreszahl 1532 (h. 0,74, br. 0,69, von den Verfassern nicht gesehen).

Paris Louvre N. 199: Die Ehebrecherin vor Christus (Leinw., Halbfig., h. 1,24, br. 1,26), Gegenstück des Leinwandbildes in Loretto.[71] — N. 525: Heil. Familie (Leinw., h. 1,50, br. 2,17); unter den Unbekannten katalogisirt, aber anscheinend ein unvollendetes Bild Lotto's mit schlanken und ansprechenden Figuren, doch rührt der unfertige Eindruck vielleicht mehr von der Abputzung her.

Stuttgart, Mus. N. 27: Christus am Kreuz mit Maria, Jo-

[69] vgl. Tassi I, 130.

[70] Die Herausg. des Vasari-Lem. IX. 153 geben diesem Altarbilde irrthümlicher Weise Signatur und Jahrzahl der Grablegung.

[71] Späte Copien desselben befinden sich in der Gall. zu Dresden unter N. 434 und in der Gall. Spada in Rom, Venez. Schule N. 17.

hannes und Magdalena (Holz, h. 8,06, br. 6,04), jetzt zu sehr verdorben, um bestimmt beurtheilt werden zu können, jedoch ursprünglich vielleicht von Lotto. — N. 31: Christus aus dem Grabe steigend bez. „IONVS PALMA P." (Leinw. h. 3,2, br. 4,5) ebenfalls dem Lotto zugeschrieben, aber in gleich üblem Zustande. — N. 81: Letztes Abendmahl (Leinw., h. 4,8, br. 10,7) gänzlich übermalt.

London, Samml. Holford: „Lucretia" angebl. von Giorgione, aber im Stile Lotto's, vgl. oben S. 201 und 202, wo auch die Wiederholung derselben in der Gall. Liechtenstein erwähnt ist.

Hampton Court N. 55: Ein Concert, angebl. von Giov. Bellini (vgl. Band V. S. 192), vermuthlich aus Lotto's späterer und schwächerer Periode.

Petersburg, Ermitage N. 76: Maria im Begriff, dem Kinde die Brust zu geben; unter dem Namen des Cesare da Sesto, sehr schadhaft, aber am ehesten an Lotto erinnernd.[72]

Der Herrschaft des venezianischen Stiles ging bei den Bergamasken die des mailändischen voraus, wenn es auch nicht ganz an Zeugnissen einer noch früheren verhältnissmässig selbständigeren

---

[72] Verlorene Bilder Lotto's: Bergamo, Pal. del Capitan grande: Bilder mit Porträts des Capitan grande und seiner Familie (Bartoli, Pitt. di Berg. 29); Casa Domenico del Cornello: Pietà und ein kleines Hieronymus-Bild (Anon. d. Mor. 53; das letztere vielleicht identisch mit einem der gegenstandsgleichen Bilder im Louvre, im Pal. Doria in Rom oder im Museum zu Madrid, s. oben); in Casa Tassi: 1. Christus Abschied nehmend von seiner Mutter (vielleicht das Bild der berliner Gallerie N. 326 s. oben); 2. Geburt Christi: 3. Maria mit Kind und Heiligen, von denen einer eine Fruchtschale trägt; 4. Die Hochzeit des Amor; 5. Ein alter Mann und ein Mädchen ein Musikblatt haltend (Ridolfi, Marav., I, 186; nach der Angabe von Tassi I, 125 waren diese Bilder später im Besitz des Kanonikus Zanchi in Bergamo); in S. Alessandro in Colonna; Kreuzabnahme (Anon. d. Mor. 48, Ridolfi I, 186, Bartoli 9); in Casa Morandi: Bildniss der „Madonna Laura" und Friese in Fresko enth. Figuren und Arabesken (Tassi I, 125); in Casa de' Conti Albani de' Urgnano: Friese in einem Saal; in Casa Conte Giov. Mosconi: Fries mit spielenden Kindern (Tassi I, 125); in Casa Casotti: Flucht nach Aegypten (Tassi I, 125): in Casa Ragazzoni: kleines Bild mit den Heil. Stephanus, Rochus und Sebastian (vielleicht das Bild der Sammlung Piccinelli vgl. Tassi I, 126); in Casa Carlo Albani: Bildniss des Francesco Albani im Ritterkleid (Tassi I, 126); bei Sign. Savoldini: ein Bild mit Porträts der Familie Castelli (Tassi I, 126). — Venedig, S. M. d. Salute, Sakristei, Weihwasser-Nische: Kopf des Paulus (Boschini, R. Min. Sest. Dosso D. 29); in Casa Gussoni: 1. Maria m. K. und 2 Heil., 2. die heil. Katharina ans Rad gebunden (vielleicht das Bild der Gall. Leuchtenberg in Wien, vgl. oben), 3. Christus am Kreuz mit den Marien (Ridolfi I, 188); in Casa Giov. Grimani: ein Bildniss (Rid. I, 188); in Casa Jacopo Pighetti: Christus das Kreuz schleppend (Rid. I, 188). — Chignolo in der Prov. Bergamo: Madonna (Tassi I, 124). — Berbenno bei Bergamo: Antonius Abbas (Tassi I, 124; ein Bild mit dem Heil. Antonius, aus Berbenno stammend, befindet sich in

Kunstweise fehlt.[73] Auf diesen mailändischen Einfluss würde man auch bei völligem Mangel an redenden Beispielen schon aus dem Umstande schliessen müssen, dass nachweislich Lombarden wie Michele di Ronco im 14., Foppa, Troso da Monza, Buttinone und Zenale im 15. Jahrh. dort Beschäftigung gefunden haben. Was uns von Arbeiten des Pecino oder Pierino de Nova, einem in Gemeinschaft mit Michele di Ronco i. J. 1375 in S. Maria Maggiore thätigen Bergamasken aufgewiesen wird — z. B. die Fresken im jetzigen Glockenhaus der genannten Kirche, oder ein anderes aus S. Francesco, jetzt in der Gallerie zu Bergamo v. J. 1382 — trägt das deutliche Gepräge derjenigen Form giottesken Stils, welche ihre beste Vertretung durch Giovanni da Milano und Altichiero gefunden hat.[74] Andere Freskenstücke, wie die aus der verfallenen

Bergamo, S. M. Magg.

Casa Petrobelli in Bergamo, doch dieses gehört dem Previtali an). — Calocio, Kirche: der Heil. Martin mit anderen Genossen (Tassi I, 124). — La Rancia: letztes Abendmahl (Tassi I, 124). — Celania, S. Maria: Himmelfahrt Maria's (Lomazzo, Idea 739). — Cingoli, S. Domenico: „un Rosario col nome e l'anno" (Ricci II, 93). — Treviso, Chiesa del Gesù: das Jesuskind von Maria angebetet (Ridolfi I, 186), Casa Pola: Bildniss eines Arztes und einer Dame aus dem Hause Colalto (Rid. I, 186); Casa Galdini: Verlobung Katharina's (Rid. I, 187); S. Paolo: Abnahme vom Kreuz (Federici a. a. O. II, 6); Casa Onigo: Bildniss eines Priesters (Rid. I, 187). — Portobuffolé an der Livenza: der Gekreuzigte mit Maria und Johannes (Rid. I, 187). — Antwerpen, Samml. Van Buren: 1. der Leichnam Christi von 2 Engeln im Grabe gehalten, 2. männl. Bildniss, 3. Bildniss eines Mannes und seiner Frau, 4. ein zweites Doppelbild, auf welchem die Frau einen Hund trägt, 5. Bildniss einer alten Frau in Hermelinpelz (Rid. I, 188).

[73] Als Beleg kann der Stammbaum des heil. Bonaventura gelten, ein Fresko an einer Wand r. innerhalb des Portales zu S. M. Maggiore in Bergamo, der i. J. 1347 im Auftrag des Guido de' Suardi gemalt ist, wie die ausführliche, nur leider verschiedentlich aufgefrischte Inschrift besagt, die in Locatelli's Ill. Bergamaschi I, 13. Anm. abgedruckt ist. Bonaventura kniet am Fusse eines grossen Baumes zwischen Maria und Klara einerseits, Johannes und einer Reihe Franziskaner andrerseits, und vor dem Heil. kniet der Stifter; die Zwischenräume zwischen den Aesten sind mit kleinen Darstellungen zur Leidensgeschichte ausgefüllt (darunter eine sehr dramatische Composition der Beschneidung). Das ganze Bild, stark durch Nachbesserungen verändert, hat den ernsten und würdevollen Charakter, der frühchristlichen Malereien bei all ihren Mangelhaftigkeiten durchgehends eigen ist.

[74] Tassi I, 2—6 giebt zahlreiche Urkunden über die Thätigkeit dieses Malers, den er „Paxino" oder „Pecino de Nova" nennt; u. a. erwähnt er Zahlungen an ihn aus d. J. 1363 u. 64, 1368 und 69, 1381, 1388 und 89 für Originalarbeiten und für Reparaturen in S. M. Magg. in Bergamo; sodann Auszug einer Bestellung an ihn von Seiten des Gian' Galeazzo Visconti über Lieferung der Wappen Frankreichs an der Stirnseite des Palastes zu Bergamo und an den Thürmen i. J. 1394; ferner eine Urkunde, wonach P. i. J. 1397 einen 13-jährigen Knaben als Lehrling aufnahm; einen Rechtshandel aus d. J. 1409 über das Eigenthum an einer von P. für S. Lorenzo in B. gemalten Madonna mit Heiligen und die Urkunde über P.'s Begräbniss in B. aus d. J. 1403. Endlich berichtet er (I, S. 6.), dass ein

Bergamo, Bischöfl. Pal. Kirche S. Maria delle Grazie im bischöflichen Palast in Bergamo aufbewahrten, die man nach Ueberlieferung und Anschein recht wohl als Werke des Troso da Monza und des Scannardo d' Averaria hinnehmen darf, spiegeln dagegen die Kunstweise von Männern wie des Francesco de Vico in Mailand wieder.[75]

---

gewisser Piero de Nova, den er für einen anderen Maler nimmt, in den Rechenbüchern von S. M. Magg. als Genosse des Michele di Ronco von Mailand aufgeführt sei und verfolgt seinen Namen durch die Jahre 1375 bis 1409. Erneute Durchsicht und Abschrift derselben Urkunden durch Mich. Caffi hat insofern eine Berichtigung der Angaben Tassi's ergeben, als dessen „Paxino" oder „Pecino" nur falsche Lesart für Pierino de Nova ist. Diesem Maler nun werden, und zwar allem Anschein nach mit Recht, einige Reste von Wandgemälden im jetzigen Glockenhause von S. M. Magg. zugeschrieben. Eins derselben enthält Maria m. K. und verstümmelte Heiligenfiguren, ein zweites die Anbetung der Könige, ein drittes Maria m. K. zwischen Bartholomäus und Christoph einerseits und einem Heiligen, der einen Jüngling empfiehlt, andererseits, ferner nochmals Maria m. K. zw. Franziskus mit einem ungenannten Heil. und andererseits wieder einen Heiligen mit jugendlichem Schützling. In besserer Gestalt wiederholt sich der giotteske Charakter dieser Malerei an Freskostücken, die aus S. Francesco in die Gall. zu Bergamo übertragen sind. Eins derselben mit dem Datum „MCCCLXXXII die XVIIII Augusti" enth. Maria m. K. und 2 knieenden Hauptleuten unter dem Schutz der Heil. Katharina und Franziskus, das andere Maria und K. mit Bartolomäus und Agathe, die einen gewaffneten Krieger mit seinem Sohn schirmen. Feinheit des Umrisses und Weichheit des Tones gibt diesen Stücken ein Aussehn, welches entfernt an Altichiero und Giovanni da Milano erinnert, und derselbe Stil kehrt wieder an einer Madonna und einem einzelnen Kopf, welche von Alters her für Pierino's Arbeit angesehen, jetzt durch den Grafen Secco Suardi durch Herabnahme von der Wand und Versetzung in sein Haus in Bergamo gerettet worden sind. Aehnlich, aber unbedeutender sind die Fresken an der Stirnseite eines Hauses der Contrada S. Andrea in Berg. enthaltend ein Brustbild Christi segnend mit Engeln unterhalb, und eine seltsame Darstellung der Verkündigung, auf welcher Gabriel sitzend mit dem Stab in der Hand und Maria ihm gegenüber auf hohem Thron vorgeführt ist. Diese Sachen haben technische Verwandtschaft mit dem schwachen alt-umbrischen Miniaturstil.

[75] Von Troso da Monza und seinem Partnervertrag mit Giacomo Georgi de' Scannardi d' Averaria genannt Holofenes ist schon oben S. 74 die Rede gewesen, das Testament des Letzteren rührt v. 20. Mai 1519 her (Tassi I, 30). Von den oben erwähnten, vor einigen Jahren aus S. M. delle Grazie (nicht S. Giuseppe) in den bischöflichen Palast übertragenen Fresken enthalten die ältesten, jetzt auf Leinwand gespannten Stücke: die Geburt Christi und die Beschneidung, die Begegnung Joachim's mit Anna und die Anbetung der Könige. Zu demselben Cyklus gehören ausserdem 14 Halbfig. von Propheten (eine mit der Jahrzahl 1489) und ein Bogenfeld mit Christus als Weltrichter, das Paradies und die Hölle. Sie sind, wenn auch schadhaft, im Stile des Altarbildes der Obiani in S. Pietro in Gessate in Mailand gehalten (s. oben. S. 77), die Figuren trocken und hager, lahm bewegt oder starr mit markirtem Umriss und brüchiger Gewandung, die Farbe trüb und braun, das Fleisch mit kaltem Grau schattirt. — Aus derselben Kirche stammen spätere gleichfalls auf Leinwand übertragene Bilder her mit Darstellungen zur Geschichte des Franziskus und Einzelfiguren des Franciskus, Bernardin, der Theresa, des Hieronymus, Antonius, Ludwig und einer weibl. Heiligen in Engelglorie. Sie nähern sich schon mehr dem venezianischen Gepräge und erinnern an die Arbeiten der Santa-Croce; die Gruppirung ist regelmässig, die Geberdensprache

In Clusone bei Bergamo ist uns an der Kirche der Disciplini ein interessanter Wandschmuck, Todtentanz und Triumph des Todes erhalten, gemalt von einem Quattrocentisten, welcher die derbe Darstellungsweise der zeitgenössischen Maler aus dem norditalienischen Gebirgslande mit einer an die Toskaner erinnernden Compositionsform verbindet:

Clusone b. Bergamo.

Der obere Wandstreifen der Aussenseite enthält ein quadratisches Marmorgrab, an dessen Ecken drei Gerippe angebracht sind, die Rollen mit Inschriften halten; vor dem Grabe Bürger, Könige und Fürsten mit Spenden, zu beiden Seiten Gruppen von Männern zu Fuss und Ross verschiedenen Lustbarkeiten und Geschäften nachgehend, bei denen sie vom Tode überrascht werden. Der untere Streifen hat die hergebrachte Form eines Tanzes von Menschen, die je von einem Skelett geführt werden.[76]

Die Ausführung ist nicht hervorragend und steht nicht auf gleicher Höhe mit der Auffassung und Gruppirung, denen man

ruhig, die Gestalten völlig und untersetzt, der Fleischton rosig und ohne markirten Schatten. Wir sind geneigt, die ältere Bildreihe dem Troso, die jüngere dem Scannardi zuzuweisen, doch nur vermuthungsweise. — Einer ähnlichen Kategorie gehören Fresken aus dem Beginn des 16. Jahrh. an, wie die dem Lotto und dem Scannardi zugeschriebenen an der l. Aussenwand der alten Kirche S. Michele al pozzo bianco in Bergamo (vgl. Locatelli a. a. O. II, 62), eine Mad. m. K. und Ueberbleibsel anderer Fig. sowie ein riesenhafter Christophorus im Innern derselben Kirche, ebenfalls regelmässig in den Verhältnissen bei derbem, schwerfälligem Typus und roher Ausführung nach Art des Antonio Boselli oder der Gavazzi.

[76] Viele Theile, namentlich die rechte Seite des oberen wie unteren Frieses, an welch letzterem schwache Restaurationsversuche wahrzunehmen sind, haben sehr gelitten. Der ganze Wandschmuck ist von Gius. Vallardi in seiner Schrift „Trionfo e danza della morte etc. a Clusone“ Mailand 1859 beschrieben und abgebildet. — Ausserdem befinden sich im Innern der Kirche einige schwächere Fresken späteren Ursprungs: an der Wand über dem zur Altarnische führenden Bogen die Kreuzigung, in der Wölbung der Nische der Name Christi, die vier Kirchenväter und die Evangelisten und an der Altarwand Ueberbleibsel einer Christusfigur mit der Weltkugel in der Hand; ferner am Altar Reste zweier in Tempera gemalter Halbfiguren von Propheten und ähnliche an den Flanken des Eingangsbogen; die Wände der Kirche sind mit Darstellungen der Leidensgeschichte gefüllt. Die Bilder sämmtlich schlecht gruppirt und talentlos ausgeführt in der Art der untergeordneten Handwerksmaler aus dem Ende des 15. Jahrhunderts; etliche Stücke verblasst, andere übermalt. Der Künstler hat sich genannt in der Inschr. „1471 CHOB PINXIT“, und nochmals am unteren Rande der Kreuzigung in der Vision Maria's vor der Flucht nach Aegypten, wo die Ziffer 1470 hinzugefügt ist. Michele Caffi's neuere Forschungen im Archiv von S. Bernardino haben einen Maler Jacobo Borlone ans Licht gebracht, welcher in den Jahren 1462–64, 1470, 71 und 1480 Zahlungen erhielt. — Am Seitenportal der Kirche sind Mönchsfiguren vertheilt, darunter Franciskus die Wunden empfangend; sie verrathen etwas bessere Hand als die Bilder im Innern und ähneln einigermassen dem Vortrag der Tempera-Wandgemälde des Pier' Antonio von Foligno.

Geschick und Geschmack keineswegs absprechen kann. Die Umrisse sind zu scharf markirt und die Gewandfarben zu hart, um befriedigende Wirkung hervorzubringen und die Modellirung durch Schatten sehr gering; die Körperformen haben Wucht und Fülle, aber bis zu Plumpheit und Missverhältniss. Durchweg bleibt die Technik hinter der an sich tüchtigen künstlerischen Absicht zurück.

Etwas später, ungefähr seit 1490, arbeitet Antonio Boselli, zwar schwach begabt, aber mit Aneignungsgabe ausgestattet, anfänglich in der ärmlichen Weise eines Umbriers von drittem Rang, nachmals im Geschmack der schwachen Lombarden von Borgognone's Richtung. So lernen wir ihn 1495 in einem Fresko der Kirche zu Ponteranica bei Bergamo kennen, welches Arbeiten der Boccati, Matteo da Gualdo und dieser Nachfolger Bonfigli's nicht übertrifft, während er sich in einem Altarbilde in S. Maria Maggiore in Bergamo (Christus im Paradiese) von 1514 weit vortheilhafter darstellt.[77]

Ponteranica b. Bergamo.

Bergamo, S. M. Magg.

[77] Boselli erscheint 1507 bei Tassi I, 489 urkundlich als Antonius de Bosellis q. M. Petri. In Ponteranica war der Chor der Kirche völlig von B. ausgemalt, eins der Fresken ist auf Leinw. übertragen und erhalten; eine gnadenreiche Jungfrau, deren grosser grüner Mantel von kleinen Engeln gehalten wird, während Verehrer zu ihren Füssen und zur Seite die Heil. Petrus und Magdalena knieen; die Inschrift besagt: „Mensis Setēbris 1495 Antonius bosellus pinxit“. Auffällig sind die grotesken Köpfe und die starr-hageren Figuren, die Zeichnung ist derb und markirt und voller Fehler, die Farben grell und scharf umgrenzt nebeneinander gesetzt, die Tempera unfein und zum Theil schadhaft. Am Aeusseren der Kirche befindet sich ausserdem über dem Portal eine von Engeln gekrönte Maria mit den Heiligen Alexander und Vincenz; auch dies ist von Boselli. — Aus Urkunden können wir dank der Güte des Dr. Mich. Caffi noch Folgendes über ihn mittheilen: 1503, Decemb., Vertrag über Lieferung eines grossen Altarbildes für S. M. della Consolazione in Bergamo, enth. Maria zw. Anna und Katharina in einer Reihe, Taufe Christi zw. Petrus, Antonius und Augustin in der zweiten, im Giebel Brustbild Gottvaters; das Ganze zum Preis von 200 Pfund kais. Währung. Angeblich befinden sich Bruchstücke dieses Werkes im Besitz der Erben des Sign. Paolo Vitalba in Bergamo. Nach Tassi I, 48 und 51 schätzte Boselli die Fresken des Scipione d' Averara in S. M. delle Grazie zu Bergamo ab und malte ein Altarstück mit Christophorus, Lukas und Paulus, bez. „Hoc opus Antonium scito pinxisse Bossellum die 23. Februarii 1509“, ehemals in S. Cristoforo zu Seriate, jetzt aber nicht mehr nachzuweisen. — 1514, 9. Febr. Vermerk einer Zahlung an Boselli für das Altarstück in S. M. Magg. in Bergamo (Tassi I, 51); dasselbe ist noch vorhanden und stellt Christus in der Mandorla mit der Hierarchie der Seligen dar, an ihrer Spitze Maria und Joh. der Täufer, in drei Reihen zu den Seiten der Glorie vertheilt und unterhalb Hieronymus, Markus und andere Heil., (Holz, Fig. unter Lebensgr.). Hier zeigt sich mehr Geschick der Gruppirung und mannigfaltigerer Ausdruck der Figuren, die nicht hager wie sonst, sondern kurz und untersetzt sind. Die

Neben ihm gehen noch einige ganz armselige Leute her, wie Giov. Jacopo und Agostino Gavazzi oder Leonardo Boldrini, die zu unbedeutend sind, um eine bestimmte Schule erkennen zu lassen. Von ihren in und bei Bergamo vorhandenen Arbeiten erinnern einige in der Empfindungsweise an Umbrier wie Manni und Ibi, erreichen aber selbst den geringen Kunstwerth der Produkte dieser Art nur selten.[78]

Die Bergamasken Previtali, Palma und Lotto verdankten es hauptsächlich der frühzeitigen Uebersiedelung nach Venedig, dass

---

Geberdensprache ist zwar noch starr und hart, aber die Typen lehnen sich durchweg an Vorbilder Borgognone's, während die Farbe von glasiger Substanz ist und an Buttinone und andere Mailänder erinnert; das ganze Bild hat durch Nachhilfen sehr gelitten, der Vordergrund ist ganz frisch übermalt. — Tassi I, 51 beschreibt ferner eine Mad. m. K. mit der Inschr. „Opus Antonii de Bosellis 1515" in der Kirche der Augustinianer in Almenno, doch befindet sich das Bild nicht mehr dort. — In der Gall. Lochis-Carr. in Bergamo haben wir ein aus S. Lorenzino stammendes Tafelbild (Laurentius zw. Johannes dem Täufer und Barnabas) mit der Inschr. „ANTONIVS BOSELLVS PINXIT MDXVII", welches sich durch mehr Freiheit und Sicherheit vor früheren Werken auszeichnet, obgleich die Gestalten gross und knöchern sind und die Starrheit nicht verleugnen, die den Boselli charakterisirt. Die Farben, ehemals düster, sind mit der Zeit noch trüber geworden und haben ausserdem durch Nachhilfen gelitten. Daneben sind noch die Halbfig. des Petrus, Bernardin, Joachim und Anna zu nennen. — Im Juli 1521 und 1522 war Boselli nachweislich in S. M. Magg. in Bergamo beschäftigt und er hat 1527 noch gelebt (s. Tassi I, 52, 69—71), aber aus späterer Zeit als die obigen haben wir keine beglaubigten Werke mehr. In S. Bernardino in Bergamo befindet sich ein Freskobild aus einer Schule mit der Jahrzahl 1524, darst. Maria u. K. zw. Antonius und Onofrius. Die Mad. m. K. und 4 Heiligen, welche dem Boselli in S. Antonio in Padua zugeschrieben wird (s. Brandolesi, Pitt. di Pad. 26, 27), sind dem Stile nach ganz venezianisch und weichen beträchtlich von allen echten Bildern Boselli's ab. Vielleicht jedoch haben wir zwei Maler dieses Namens anzunehmen, denn Lanzi II, 152, 153 spricht von einem Boselli, der 1534—36 Gefährte des Pomponio Amalteo in Ceneda war und dies scheint ein anderer Mann, sonst hätte Boselli in ältern Jahren seine ganze Art und Kunst gewechselt.

[78] Bergamo, Samml. Lochis Carr. N. 331—333. Sechs Heiligenfig. ½ Lebensgr., gruppenweis, Temp. auf Goldgr., darunter Antonius, Bernardin, Franciskus und Nikolaus; N. 321, 290, 322, 391 und 389 Tafeln mit Rundbogen, enthaltend Apostel; sämmtlich hölzern, hässlich und schadhaft, dem Giov. Jacopo Gavazzi zugeschrieben, von welchem sich eine Madonna mit Kronenengeln zu Häupten in S. Alessandro in Colonna befindet mit der Inschr. „Jo. Jacobi Gavazi de pust cantu pinsit MDXII"; das Bild hat zwar moderne Verunstaltungen, verräth aber einen Maler, der von dem Fortschritte seiner Zeitgenossen unberührt geblieben war. — Nembro bei Bergamo, Pfarrk., Altarbild gen. „di tutti Santi", dem Agostino Gavazzi zugeschrieben (Holz), übermalt, aber in gewissem Grade Nachahmung

sie schnell zu bedeutendem Ansehn in ihrer Kunst emporstiegen. Ausser ihnen betraten noch andere ihrer Landsleute diesen Weg: die Santa-Croce, die im Atelier der Bellini ihre Studien machten, und Cariani, der sich an Palma und Giorgione hielt. Nur geringere Gunst oder geringere Beweglichkeit des Talentes verhinderte sie zu gleicher Anerkennung zu gelangen und fesselten sie länger in den Ateliers der grossen Meister, denen sie Gehilfendienste leisteten.

Francesco und Girolamo da Santa Croce — nach ihrem Geburtsort im Brembo-Thale unweit Bergamo benannt — waren in der Hauptstadt ihrer Heimath so wenig bekannt, dass man bei den älteren bergamaskischen Annalisten vergebens nach Kunde von ihnen sucht. Francesco di Simone, der sich oft auch Rizo nennt, hat uns ältere Arbeiten hinterlassen als Girolamo, sodass man jenen wohl als älteres Glied derselben Familie betrachten darf.[79] Sein frühestes Bild ist eine Verkündigung

des Boselli verrathend (vgl. dessen Bild in S. M. Magg.); dann ebenfalls in Nembro, S. Niccolò, Altarb. enth. den thronenden Augustin zw. Stephanus und Laurentius (übermalt); in S. Sebastiano daselbst, Altarb. Maria m. K. zw. Johannes dem Täufer, einer heil. Frau, Katharina und Bartholomäus in verschiedenen Abtheilungen, darunter Sebastian zw. einem Bischof, Rochus, Christoph und ein anderer, in der Staffel 6 Apostel (Holz, unter Lebensgr., stark beschädigt), sehr untergeordnet, etwas an Manni und Ibi erinnernd; ebenda, Hof der Casa Longhi, Fresko: Maria m. K. zw. Antonius, Rochus und einem dritten; Alzano, S. Pietro Martire: Antonius thronend zw. Christoph und Nikolaus von Tolentino (Holz, Fig. etwas unter Lebensgr.), besser behandelt als die vorigen, aber sehr beschädigt. — Denselben Lokalstil, nur eine etwas geschicktere Hand vertritt ein Bild mit Christophorus und Joseph und eine Halbfig. Christi in S. Giorgio zu Nese bei Alzano, an dem wir auch etwas von der mailändischen Empfindung des Borgognone wahrnehmen. Nicht mehr nachweisbar sind: Fresken (Apollonia und Albert) im Carmine zu Bergamo, ein Altarstück der Padri Riformati del Romacolo und eine Mad. m. K. und dem Stifterpaare bez. „Iacobus Gavatius de Bergamo p“ (Tassi I, 44, 45); ferner das Altarbild in der Pfarrkirche S. Giacomo di Piazzatore, enth. den Heil. Jacobus bez. „Augustinus de Gavazzis Civ. Berg. pinxit anno 1527“ (Tassi a. a. O.). — Leonardo Boldrini wird uns als Maler der jetzt zertheilten Altarbilder in der Kirche San Gallo bei Zogno (Bergamo) bekannt, enth. die Verkündigungsfig. zw. 2 stehenden Figuren und die Krönung Maria's zw. Petrus und Sebastian, sämmtl. auf Goldgr. bez. zu den Füssen eines Heiligen mit Buch: „. LEONARDI BOLDIN BNECT“. Die Bilder deuten auf Lehreinfluss Bartol. Vivarini's, dessen Stil hier in der Karikatur wiedererscheint. Die nämliche groteske und halbbyzantinische Manier finden wir auf einem Bilde der Samml. Carrara in Bergamo (Petrus und Paulus) und einem Tafelbilde enth. Christus auf dem Grabe im Oratorium S. Rocco al Bosco bei Serinalta.

[79] Erst Tassi hat mit vieler Mühe Nachrichten über sie zusammengestellt und beruft sich dabei auf Zanetti. Francesco nennt sich i. J. 1506 (s. später)

v. J. 1504 in der Kirche zu Spino, einem Weiler nahe bei Santa Croce, sein spätestes eine Madonna mit 6 Heiligen v. J. 1541 in Chirignago bei Mestre. Nimmt man dieses letztere Datum als richtig an, so fällt auf, dass wir während der 10 Jahre bis dahin keine Kunde von Rizo haben; und die Madonna von Chirignago erscheint als ein in die Mitte des 16. Jahrh. verpflanztes frühbellineskes Werk. Mit dem Verkündigungsbilde in Spino ist eine Ueberlieferung verbunden und weiter ausgeschmückt worden, welcher die geschichtliche Grundlage durchaus fehlt[80], die jedoch immerhin geeignet ist, die Annahme zu bestärken, dass Francesco Rizo als Knabe nach Venedig gewandert und mit mehreren der

Santa-Croce, später (1513) Francischus Rizus. Dies verführte Zannetti, Rizo für einen zweiten Maler zu halten, was bereits Lanzi II, 105 Anm. berichtigt hat. 1518 schreibt er sich „Franc° Rizo de Scta Croxe.“ Ridolfi's Annahme (I, 105), wonach Francesco derselben Familie angehört habe wie Girolamo Santa Croce, tritt bei Federici, Mem. Trev. II, 11 in der bestimmten Form auf, dass Girolamo der Sohn Francesco's gewesen sei. Als Beispiel für die frühe Gestalt der Kunstweise des Fr. Rizo bietet sich das Bild der Gall. Carrara in Bergamo N. 308 dar: Maria u. K. mit knieendem Stifter und den Heiligen Joseph, Magdalena, Agatha und Hieronymus, welches, falls es nicht dem Francesco selbst angehören sollte, doch ohne Zweifel als eine Nachahmung seiner frühesten Manier zu betrachten ist.

[80] Locatelli, Illustri Bergamaschi I, 305 gibt der Tradition malerische und dramatische Ausgestaltung. — Wir schalten an dieser Stelle noch einige Bilder Previtali's ein, welche früher unerwähnt geblieben sind: Bergamo, Casa Petrobelli (aus der Kirche von Berbenno in der Nähe von Bergamo): der thronende Antonius mit einem Engel, welcher dem Schweine Eicheln zuwirft, zu den Seiten die Heil. Laurentius und ein kanonisirter Diakon mit der Palme; oberhalb eine Reihe kleiner Bilder enth. Christus im Grabe von Maria und Joh. gehalten zwischen Halbfig. der Heil. Petrus und Paulus (Holz, oben rund, die Fig. der Hauptreihe lebensgr.) Die Tafeln, jetzt von einander getrennt und durch Abblätterung, Reinigung und Nachhilfen beschädigt, waren ursprünglich in einem Altarbilde vereinigt, welches man unter Previtali's meisterlichste Arbeiten zählen darf. — Bergamo, bei Conte Luigi Albani (aus S. Agostino in Bergamo): die Heil. Ursula aufrecht auf einem Piedestal die Hände im Gebet zusammengelegt, über ihr 3 fliegende Engel Kronen haltend, vorn die Jungfrauen auf den Knien (Holz, Fig. unter Lebensgr.), ebenfalls frei behandelt u. an Carpaccio erinnernd, aber durch Alter und Ausbesserung angegriffen. — Bergamo, Pia Casa Misericordia: Maria m. K., Halbfig. bez. „ANDREAS PRIVITAL' MDXIII“ (Leinw. auf Holz gespannt, h. 0,50, br. 0,69, Copie.) Ebenda: Maria mit Kind Kniestück h. 0,81, br. 0,66, dem Previtali zugeschrieben, aber durch Abreibung und Uebermalungen zu sehr beschädigt, um ein bestimmtes Urtheil zuzulassen. — Bergamo, Carmine: Der Heil. Albert in ganzer Figur, zu Häupten ein Engel mit Spruchband, im Vordergr. ein knieendes Weib (unter Glas, dessen Schmutzdecke das Bild kaum erkennen lässt). Bergamo, S. Sigismondo oder Il Conventino: der Heil. Sigismund in einer Nische sitzend mit Diadem auf dem Kopfe in pelzverbrämtem Kleid, in den Händen Scepter und Kugel, bez. „MDXII ANDREAS PRIVITALVS PINXIT“ (Holz); warm gefärbt, regelmässige und gut gezeichnete Gestalt. — Bergamo, bei Sign. G. Abate (ehemals in S. Spirito): Maria mit Gabriel, kl. Lünette auf Holz, ein sehr sorgfältiges und ansprechendes Bild von Previtali.

dortigen Meister in Verbindung getreten sei. Frühzeitig zeigt er Neigung, den Carpaccio und Previtali nachzuahmen und auf seinem Bilde v. 1507 gibt er dem Wunsche Ausdruck, für Giov. Bellini's Schüler zu gelten. Dass er gewöhnlich in Venedig gelebt hat, beweist die Abbildung der Lagunen auf jener Verkündigung v. 1504 und inschriftliche Bemerkungen aus d. J. 1518 u. 1529. Der Umfang seiner Thätigkeit war naturgemäss beschränkt; als einer der Maler, deren Ehrgeiz bei der Art des Talentes in bescheidener Beibehaltung älterer Vorbilder bestehen musste, hatte er in Venedig selbst nicht die Erfolge zu erwarten, die vorwärtsstürmenden Geistern zu Theil wurden. Er wird still und fleissig im Kleinen gearbeitet und sein Absatzfeld vorwiegend in der Provinz, namentlich aber in seiner Heimath Bergamo gefunden haben. Endlich hat er, wie es scheint, die selbständige Thätigkeit ganz aufgegeben und sich auf Dienstleistungen in anderen Ateliers beschränkt. Seine Verkündigung in Spino ist offenbar das Produkt jugendlicher Bemühung:

Spino, Kirche. Der Engel kommt eilig von links zu der knieenden Maria, welche die eine Hand auf die Brust legend, die Finger der anderen in dem auf dem Pulte vor ihr liegenden Buche stecken hat; im Hintergr. l. fliegt aus dem Fensterbogen die Taube herbei, in der Ferne erblickt man die venezianischen Inseln, am Pulte bez. „FRANCISCVS DE SANTA CRVCIS fecit 1504."

Die Figuren sind sauber, wenn auch trocken gebildet, die Köpfe, namentlich bei dem lockigen Gabriel, jugendlich feist und durch die eigenthümliche Breite der Backen charakterisirt, welche Rizo und Previtali von Carpaccio angenommen haben; die Gewandung ist, offenbar ohne künstlerischen Zweck, in zahlreiche Falten gebrochen wie bei Previtali und Mansueti, das Pfosten-Bett mit der blauen Decke und grünen Vorhängen erinnert lebhaft an derartige Staffagen bei Carpaccio und Bissolo. Trotz den erlittenen Unbilden haben die Farben ihre ursprüngliche Schärfe bewahrt und bestätigen ihrerseits ebenfalls den Eindruck, dass wir es hier mit einem Kameraden des Previtali in Venedig und möglicherweise mit einem Genossen desselben im Atelier Carpaccio's zu thun haben. Zwei Jahre später entstand das Altar-

bild für Leprenno, jetzt in Bergamo: der thronende Jakobus zwischen Alexander und Johannes dem Täufer, ein Werk, das keine Vervollkommnung aufweist und nicht höher steht als irgend eins der geringen gleichzeitigen Produkte des Mansueti.[81] — Entschiedenes Streben nach Annäherung an Giovanni Bellini und infolge dessen günstigere Wirkung zeigt die Madonna in S. Pietro Martire in Murano: Maria thronend innerhalb einer Kapelle zwischen Zacharias und Hieronymus, welche dem Engel zuhören, der auf den Stufen die Geige spielt.[82] Die allgemeine Geberde in Composition und Motiv hat er dem Meister, zu welchem er sich übrigens in der Andeutung der Inschrift ausdrücklich bekennen wollte, wohl abgelauscht, aber seinem Bilde den entsprechenden gemüthvollen Inhalt zu geben, war er ausser Stande. In der Art der Bewegungen, in der breiteren Gewandbehandlung und in der Charakteristik der Figuren sind Fortschritte unverkennbar, doch erreicht er auch als Nachahmer den Bissolo kaum. Weiter hat er es dann überhaupt nicht gebracht. Die Leichtigkeit der Handführung nimmt zwar noch zu, allein die Unselbständigkeit in der Anlehnung an Bellini und dessen Schüler bleibt dieselbe. In seinem grossen Noli-me-tangere, das 1513 für die Dominikaner in Venedig gemalt war (jetzt in der Akademie) erkennt man die schwerköpfigen Figuren aus Bellini's Darstellung im Tempel in Castle Howard wieder; dazu gibt er eine Landschaft, die von Basaiti einfach entnommen ist.[83] Wesentlich dieselben Merkmale trägt

Bergamo, Casa Noli.

Murano, S. Pietro Martire.

Venedig, Akademie.

[81] Bergamo, Casa Noli, die Tafeln sind auseinander und aus den Rahmen genommen, beschädigt und durch Nachbesserung im Ton verändert; die Fig. sämmtl. lebensgr. stehen in Landschaft, Jakobus mit Pilgerhut und Stab, Joh. mit dem Kreuz, Alexander mit der Fahne. Das Mittelbild hat die Inschr. „1506 Fo fata fare in tempo di isauro di Antonio di Sandro dito Zerva e Zuan di Bartolomio ed poño di ronimo. Francesco de Simon de Santa Croce fecit.“ Die Gestalten sind steif, die Färbung hat flauen, trübröthlichen Stich, die Zeichnung der Gliedmaassen ist mangelhaft, die Gewandfalten sind bruchig, die Heiligenscheine erhaben und vergoldet. In derselben Sammlung befindet sich auch die zugehörige Lünette enth. Gottvater.

[82] Murano, S. Pietro Mart., ehemals in S. M. degli Angeli, Leinw., Fig. lebensgross, bez. „Franciscus de Sancta ✕ D. I. B. 1507“ (Discipulus Joannis Bellini). Die Körperbildung ist kurz und untersetzt, die Gesammtwirkung durch zahlreiche Uebermalungen und Veränderungen des Umrisses gestört.

[83] Venedig, Akad. N. 558: Christus inmitten des Vordergrundes stehend mit der Fahne in der l. Hand, Magdalena vor ihm knieend, zu beiden Seiten knieende Anbeter und in der Luft 2 fliegende Engel, bez. auf Zettel: „Francischus Rizus pinxit MDXIII“ Holz, h.

„sodann das höchst sorgfältig behandelte Bild der Gall. in Berlin. „Anbetung der Könige“, welches sehr geübte Hand, aber zugleich verblasene Umrisszeichnung an den Tag legt[84], und diesem reihen sich noch eine Anzahl anderer unbenannter Gemälde in Bergamo und der Umgegend an, in denen theils Cima's, theils Basaiti's, theils Bissolo's Muster vorwiegen:

Bergamo, Casa Contessa Noli: Zwei Bilder, jedes mit einem Heiligenpaar: Paulus und Jakobus, Sebastian und eine Heilige mit Buch (Holz, unter Lebensgr.), der Fleischton herb und röthlich wie bei Previtali, die Figuren besser bewegt als die auf dem Bilde in Leprenno, auch der Typus der Gesichter angenehm und entfernt an Cima erinnernd.

Bergamo, Gall. Lochis-Carrara N. 341: Maria das segnende Kind aufrecht auf dem Knie haltend, Hintergr. Himmel (Holz, Halbfig.); N. 289 und 291: Halbfiguren von Heiligen, dazu gehörig; sämmtlich von Francesco und dem Cima ähnelnd.

Bergamo, Samml. Roncalli: Maria m. K. in Landschaft, umgeben von Joseph und einer Heiligen mit Stifter, ein reich gefärbtes kleines Bild, welches eine Mischung von Bellini's und Basaiti's Stil darstellt; neben Francesco Santa-Croce könnte hier noch Lotto in Frage kommen.

Bergamo, S. Alessandro alla Croce: Christus die Jungfrau krönend mit zwei Engeln, welche den Vorhang lüften (Holz, Bogenfeld, Halbfig.), die Gestalten ansprechend und feist, die Färbung reich, aber die Ausführung schwächlich. Der Gesammtcharakter deutet auf die Santa-Croce.

Olera im Brembo-Thal bei Zogno, S. Bartolommeo: Monumentales Altarstück, dessen Mitteltheil eine Statue des Ortsheiligen enthält, zu beiden Seiten in Nischen stehend die Heil. Sebastian, Petrus, Joh. der Täuf. und Rochus; oberhalb in Halbfiguren Katharina, Hieronymus, Franciskus und Magdalena, im Giebelaufsatz Maria m. K., sämmtliche Fig. unter Lebensgr. auf Goldgrund. Das Werk gehört, wie wir annehmen, dem Francesco allein ohne Betheiligung Girolamo's oder eines anderen Veneto-Bergamasken, und ähnelt in hohem Grade

---

2,95, br. 2,10. Das Bild ist beschrieben bei Boschini, R. Min. Sest. D. Duro 18, damals im Kloster der Dominikaner sulle Zattere in Venedig. Die nackten Theile und die Gliedmaassen sind sehr derb u. schwer, die Köpfe breit und knöchern, das Haar geringelt, dagegen die Gewänder recht schwungvoll und der Vortrag deutet auf lange Praxis, auch fehlt es den Farben nicht an Kraft.

[84] Berlin, Mus. N. 22: die Könige dem auf Maria's Schooss sitzenden Kinde ihre Gaben darbringend, Hintergr., Gebirgslandschaft, bez. „FRANCISCVS DE SANTA + F.“ Holz, aus Samml. Solly. Dasselbe Bild, ebenfalls Francesco Rizzo benannt, befindet sich in der Ermitage in Petersburg unter N. 11. (s. Waagen, Catal. d. Ermit. 30).

der Weise des Bissolo. Für Francesco sprechen am meisten die Figuren der unteren Reihe, von denen Sebastian am besten und auch am bellineskesten ist. Die Zeichnung hat manche Schwächen und die Geberden sind nicht überall durchdacht, die Gewandung oft ausdruckslos, der Fleischton ebenmässig und flach; besser bei den Halbfiguren.

Grumello di Zanchi bei Zogno, Kirche der Assunta: 4 kleine Temperabilder, einzeln, enth. die Heiligen Antonius, Hieronymus, Joh. den Evangelisten und einen Namenlosen, nebst einer Lünette mit Gottvater (sämmtlich 1/3 Lebensgr.). Die Ausführung ist die der früheren Werke Francesco's, die Bilder haben viel mit Basaiti gemein, erscheinen meist zu gut für die Santa-Croce und gehören in die Klasse solcher Werke wie das Bild N. 20 der Berliner Gall., welches unter Basaiti's Namen steht (vgl. Band V, S. 281), ohne jedoch dieses Meisters ganz würdig zu sein.

Das Altarbild im Dome zu Serinalta v. J. 1518 bestätigt nur, wie sehr Francesco inmitten der Wandlungen der venezianischen Kunst sich selbst gleich blieb.[85] Das im darauffolgenden Jahre für S. Cristoforo bei Murano gemalte Altarstück ist nicht auf uns gekommen[86]; ebenso wenig vermögen wir das Madonnenbild nachzuweisen, welches sich lange in Endine zwischen Lovere und Bergamo befunden hat und die Jahrzahl 1529 trug.[87] Das letzte bekannte Bild endlich, die Madonna in Chirignago, welche angeblich 12 Jahre nach diesem entstand, ist eine schwächliche Arbeit und erinnert in hohem Grade an die weiche Manier des andern Santa-Croce.[88]

Serinalta, Dom.

Chirignago, Kirche.

Girolamo Santa-Croce hat die Kunstweihe seines Landsmannes Francesco, mit welchem er als Partner oder Gehilfe ver-

[85] Serinalta, Dom, enth. Petrus, Joh. d. Täufer und Helena in lebensgr. Fig., wovon eine bez. ist: „Fran° Rizo de scta croxe depense questa hopera in Venezia 1518"; schlecht erhalten, schwächlich behandelt, aber sorgfältig umrissen und von warmem Gesammtton.

[86] vgl. Sansovino 234; es enthielt die Heiligen Nikolaus, Antonius Abbas und Katharina.

[87] Locatelli a. a. O. I, 352 erwähnt das Madonnenbild von Endine in einer Privatsammlung in Brescia. Es stellte laut Tassi I, 57 die Madonna thronend zw. Rochus, Joh. d. Täufer und Apolonia dar, mit der Inschr.: „1529 hoc opus fecit fieri haeredes (?) Domini Philippi Alexi de Endine. Franciscus Rizus pinxit Bergomensis abitator Venetiis."

[88] Chirignago: Madonna, bez. „Propriis Sumptibus R. D. P. Marci Antonii sancta cruce huius ecclesie rectoris, Franciscus Sancta Cruce fecit anno dom. 1541";

bunden gewesen scheint, fortgesetzt. Sein frühestes beglaubigtes Werk, ein Altarstück in S. Silvestro in Venedig v. J. 1520 (der thronende Thomas von Aquino und Johannes der Täufer und Franciskus vor einer Kapelle[89], durch Zuthat zweier andrer Figuren und durch zahlreiche Uebermalungen entstellt) hat noch das bellineske Gepräge, welches bei einem Maler, der mit den Werken des venezianischen Altmeisters und seiner Schüler, besonders des Basaiti, sowie mit Palma's Bildern vertraut war, natürlich ist. Obgleich es zum Besten gezählt werden darf, was wir von ihm besitzen, verleugnet es als Nachklang Francesco's und als Nachahmung der grossen Venezianer die schwache Begabung des Urhebers nicht, aber man begreift dennoch, wie ein Mann dieses Schlages Arbeiten liefern konnte, die in den Gallerien unter weit bedeutenderen Namen rangiren.[90]

Venedig, S. Silvestro

Kurz bevor sich Pordenone in Venedig niederliess war auf einem der Altäre in S. Maria dell' Orto ein Bild des Heil. Lorenzo Giustiniani mit Stephanus und Laurentius aufgestellt, welches die Jahrzahl 1525 und den Namen des Girolamo trug, musste aber sehr bald der Darstellung desselben Gegenstandes von Pordenone weichen und ist dann vermuthlich nach S. Giorgio in Alga versetzt worden.[91] Zur Kennzeichnung dieser Periode des Malers dient uns jedoch das zwei Jahre später entstandene grosse Bild des Heil. Martin mit Petrus, Paulus und den beiden Johannes in der Pfarrkirche zu Luvigliano bei Padua, das nicht viel mehr als eine Reihe trocken zusammengestellter Figuren von sehr mässigem Empfindungsausdruck zeigt.[92] Im Jahre 1532 lieferte Girolamo 14 Episoden zum Leben des Heil. Franz für die Scuola

Luvigliano, b. Padua.

---

die Inschr. zweifelhaft, Leinw., durch verglasten Firniss verblasst und durch Uebermalung verdorben.

[89] Venedig, S. Silvestro, Holz, oben rund, Fig. lebensgr. Der Thron, an dessen Stufen 3 Seraphim angebracht sind, steht auf gewürfelter Flur vor landschaftlichem Hintergr., oben fliegen 2 Engel und am Himmel sind Cherubköpfe vertheilt. Rechts und l. sind Matthäus u. Theodor hinzugefügt. Bez. „HIERONIMVS DE SANCTA CRVCE P. MDXX.“ Das Machwerk deutet auf geübte Hand.

[90] vgl. Band V. S. 194 und 301 Anm. 13; auch bei etlichen Figuren in S. Giov. Crisostomo in Venedig (vgl. Band V. 229 Anm. 93) kommt Girolamo in Betracht.

[91] vgl. Cicogna, Iscriz. Ven. Aggiunte e correzioni zu vol. II und Boschini, R. Min. Sest. d. Croce 62.

[92] Luvigliani, Pfarrkirche. Leinwandbild mit Rundschluss: oben Gottvater mit dem Mantelstück des Heiligen in Händen, der unterhalb zu Pferd sein

di S. Francesco della Vigna, die jedoch nach dem Abbruch dieses Gebäudes verschollen sind[93]; in der Kirche selbst ist uns nur eine grosse, leider stark übermalte Heilandsfigur hoch oben rechts vom Portal und ein kleines Martyrium des Laurentius erhalten, letzteres Copie des jetzt im Dresdener Museum befindlichen Bildes.[94] — 1537 ist das wahrscheinliche Datum der Madonna mit 2 Heiligen im Dom zu Capo d' Istria[95], 1541 ist der thronende Markus zw. 4 Heiligen in Burano gemalt[96], 1549 das letzte Abendmahl in S. Martino in Venedig, das zwar um seines modernen Gepräges willen Anerkennung fand, in Wahrheit aber nur beweist, wie wenig Girolamo den malerischen Fortschritten seiner Zeitgenossen zu folgen vermochte.[97] — In den Gallerien Italiens und des Auslandes ist der Maler sattsam vertreten, meist durch nette, aber schwache Bilder, von denen etliche geradezu nach Stichen aus der rafaelischen Schule entworfen sind. Wir stellen eine Anzahl zusammen:

Venedig. S. Franc. d. Vigna.

Dresden, Gall.

Capo d'Istria.

Burano.

Venedig, S. Martino.

Mailand, Brera N. 133 (alt): Madonna zw. Hieronymus und Franciskus, Halbfig., (Holz, h. 0,39, br. 0,82), erinnert an Francesco's Bild in Serinalta.

Neapel, Mus. naz. Venez. Sch. 56: Martyrium des heiligen Laurentius (Holz, klein), Wiederholung desselben Gegenstandes in Dresden.

Kleid mit dem Bettler theilt; abgeblättert und auch sonst schlecht erhalten, bez. „HIERONIMVS DE SĀTA CRVCE P. MLXXVII.“

93 vgl. Boschini, R. Min. Sest. Cast. 45, 46 und Ridolfi I, 105.

94 Venedig, S. Francesco della Vigna, oberhalb der Kanzel: Christus auf einem Postament, über ihm Gottvater mit Engeln; unter der Kanzel das Martyrium des Laurentius, dessen Original in Dresden N. 214 (Holz, h. 0,64, br. 0,79).

95 Capo d'Istria, Dom: Maria m. K. zw. 2 Heiligen nebst einem Engel auf den Thronstufen, bez. „Hieronimo de S. Croce . D. XXXVII“, Bildfläche und Theile der Inschrift verkratzt. Früher ist die Mad. m. K. und 2 Engeln zw. Katharina und Hieronymus, bez. Girolamo Santa Croce F. 1532 in S. Parisio in Treviso, welches Federigi, Mem. Trevig. I, 129 und II, 11 erwähnt; weder dieses Bild noch die S. Bona zw. Rochus und Sebastian, die Crico S. 125 in S. Bona aufführt, haben die Verf. gesehen.

96 Burano, S. Martino, Sakristei: Markus zw. Benedikt und Nikolaus, Laurentius und Veit, bez. „HIERONIMO DE SANTA CROCE P. MDXXXXI“. Leinw., Fig. unter Lebensgr., schwer übermalt.

97 Venedig, S. Martino, in der Orgelbrüstung, Leinwand, von bräunlichem Ton, bez. „Hieronimo de Santa Croce MDXXXXVIIII“; im Hintergrund eine Darstellung der Fusswaschung. Die Figuren sind gut gruppirt und nicht ohne Leben, die Zeichnung sorgsam, doch manierirt, die Gewandung schön, der Gesammteindruck jedoch kalt und marklos. Zanetti a. a. O. 64 rühmt den modernen Charakter des Bildes. — In einer Kapelle r. vom Chor befindet sich ausser-

Dresden, Mus. N. 213: Geburt Christi (Holz, 0,615, br. 0,75) und N. 214: Martyrium des Heiligen Laurentius (Holz, h. 0,64, br. 0,79); s. oben.

Venedig, Gall. Manfrin: Anbetung der Könige.

Bergamo, Gall. verschiedene kleine Bilder.

Berlin, Mus. N. 24: Anbetung der Könige, in alterthümlich symmetrischer Anordnung (Holz, h. 0,60, br. 0,75). — N. 26: Sebastian angesichts des Richters von den Schergen beschossen (Holz, br. 0,90, br. 0,63). — N. 33: Krönung Maria's auf Wolken, die Gruppe von 4 lebhaft bewegten Engeln umschwebt während 4 andere stehend musiciren, tief unten Landschaft (Holz, h. 0,44, br. 0,56). — N. 34: Christus das Kreuz schleppend (Holz, h. 0,41 br. 0,37). — N. 35: Kreuzigung, links knieend Petrus, Cäcilia und Franciskus (Holz, h. 0,34, br. 0,29), sämmtlich aus Samml. Solly stammend.

London, Nat. Gall. N. 632 und 633 (aus Samml. Beaucousin): je 2 Heilige enthaltend (Holz, h. 3 F. 11, br. 1 F. 7).[98]

Glasgow, Schloss Hamilton: Männl. Brustbild mit der Aufschr. „ALEXANDER OLIVERIVS“ (Holz, unter Lebensgr. beschädigt durch Abputzen, vgl. oben S. 215), unter Giorgione's Namen, auf den ersten Blick an seine Behandlung erinnernd, in Wahrheit der Weise Girolamo's verwandt.

Von den Talenten zweites Ranges gebührt dem Cariani unter den norditalischen Malern dieses Zeitraums eine bedeutendere Stelle als ihm bisher von der Kunstgeschichte zugetheilt worden ist; nicht um der Ursprünglichkeit seiner Begabung willen, sondern wegen seines Nachahmungsgeschicks, das sehr häufig Verwechslungen seiner Werke mit denen der grossen venezianischen Meister herbeigeführt hat. Seiner anempfinderischen Fähigkeit stellt es kein schlechtes Zeugniss aus, dass wir eine ganze Reihe von Bildern, die von Alters her unter Giovanni Bellini's, Giorgione's, Palma Vecchio's, Pordenone's Namen gegangen sind, keinem andern als diesem halb bekannten Bergamasken werden zurückgeben müssen.

---

dem eine Auferstehung, welche Boschini, R. Min. Sest. Cast. 17 der Schule Cima's zutheilt, obgleich das Bild die Inschr. trägt: „Hieronimo S. Santa Croce f.“; es ist ein trockenes, schwaches Stück u. durchs Alter getrübt.

[98] Ueber einige Bilder Girolamo's in der Sammlung Northwick, in Royal Instit. zu Liverpool bei Mr. Nichols in London, in der Samml. Barry in Marbury Hall und bei G. Burdon in Heddon House bei Newcastle vgl. Waagen, Treas. III, 201, 234 und Suppl. 239, 412 und 484.

[99] Ueber andere dem Girolamo zugeschriebene Bilder vgl. Boschini, R.

Wir gehen zunächst auf das früher erörterte Doppelbildniss im Louvre zurück, welches als Porträt der beiden Bellini von der Hand des Gentile angesehen wird, aber diese Annahme durchaus nicht rechtfertigt.[100] Es hat so viel Uebereinstimmung mit Cariani's Technik, dass wir es unbedenklich für ihn in Anspruch nehmen, und zwar haben wir es hier mit der frühern Stilphase eines Bergamasken zu thun, der auf palmesker Grundlage fussend sich anschickt, die Bellinesken nachzuahmen. Derselbe eigenthümliche Farbendunst, welcher Umrisse und Modellirung dieses Bildes verhüllt, liegt auch auf dem Madonnenbilde der Gallerie Borghese, das für Giov. Bellini's Werk gilt[101]; es erinnert aber in der Bildung der Gesichter an Palma und in dem goldigen Ton der Farbe mehr an Lotto. Diese beiden Meister bergamaskischen Ursprungs waren es gerade, an welche sich Cariani naturgemäss anlehnte. Die Mittellinie zwischen ihnen hält in charakteristischer Weise auch das „Plotius und Luscius" benannte Bild im Wiener Belvedere inne, das dem Giorgione zugeschrieben wird.[102]

Paris, Louvre.

Rom. Gall. Borgh.

Wien. Belvedere

Als Nachahmer Giorgione's hat es Cariani freilich trotz unverkennbarem Ehrgeiz nicht bis zur Täuschung gebracht: er bleibt bei einer Mischung giorgionesker und palmesker Weise stehen, welche von der Freiheit und dem gediegenen Farbenglanze jenes Meisters weit absteht. So gehören denn wahrscheinlich die ehemals in der Gall. Schönborn zu Pommersfelden befindlichen Bildnisse, dann die sogen. „Versuchung" in der Ermitage zu Petersburg, eine Geburt Christi in Hampton Court, die Lucretia der Sammlung Holford, die Ehebrecherin vor Christus im Museum zu Glasgow, die Madonna mit Heiligen und die Anbetung des Jesuskindes in der Sammlung Erizzo-Maffei zu Brescia, Bilder die unter Giorgione, Palma und Pordenone katalogisirt sind, in Wahrheit dem Cariani an.[103]

Min. Sest. di Cast. 4, 12, 38, 41, 45, 46, Sest. D. Duro 51, 62, Sest. S. Polo 33; Sest. d. Croce 62; Ridolfi I, 104, 105 und Zanetti, Pitt. Ven. 84—86.

[100] vgl. Band V. S. 132, Paris, Louvre N. 69.

[101] vgl. Band V. S. 193 (Pal. Borghese, Saal X (nicht 11) N. 32).

[102] Wien, Belv. I, St. II. 10. vgl. oben S. 194.

[103] vgl. über diese Bilder unter den angeblichen Meistern oben S. 201 ff. 346. 553 ff.

Während Meister von kräftiger Ursprünglichkeit, gleichviel ob sie kurze oder lange Zeit gewirkt haben, Auffassung und Vortragsweise in ihren verschiedenen Entwicklungsstufen nach und nach ändern, neigen abhängige Naturen zu schnelleren und sprunghaften Wandlungen. Cariani's Bilder sind in der Farbenempfindung und in der Art der Behandlung unter einander sehr verschieden; zu Zeiten haben sie schwere Farbensubstanz und sattes Bindemittel, ein ander Mal ist gerade das Gegentheil der Fall. Wo er mit vollem Pinsel malt, kommt oft eine rostige Ebenmässigkeit bei glasiger Masse zum Vorschein, während seine Bilder bei entgegengesetztem Verfahren zu mehliger purpurtöniger Fläche durchgearbeitet sind. Das Zwielicht Palma's, die feurige Gluth Bernardino Licinio's, der bleiche Glanz Lotto's erscheinen abwechselnd bei ihm wieder, ohne dass man erkennen könnte, in welcher Phase seines Strebens die entsprechenden Muster vorgewaltet haben.

Als älteste urkundliche Nachricht über Cariani wird uns ein angeblich in das Jahr 1508 gehöriger Vertrag mitgetheilt, worin der Maler „Giovanni Busi Cariani" genannt ist.[104] Hiernach darf wohl die Angabe beim Anonymus des Morelli, der zwei Maler, einen Zuan de' Busi und einen Zuan Cariani aufführt, als irrthümliche Spaltung eines und desselben Individuums angesehen werden.[105] Die alte und sehr geachtete Familie der Busi hatte Besitzungen in Fuipiano am Brembo und dieses Dorf gibt Cariani selbst als seinen Geburtsort an. Er stiftete dorthin ein Bild des Heiligen Rochus i. J. 1541.[106] Leider ist dieses, das späteste was erwähnt wird, ebenso verschollen wie das früheste, eine Madonna in Lonno

---

104 vgl. Locatelli, Ill. Berg. II, 13.

105 Der Anon. d. Mor. gibt S. 47 u. 52 dem Zuan de' Busi Wandbilder an einer Seite des Palazzo del podestà in Bergamo und eine Christusfigur in einer Privatsammlung daselbst, und dem Zuan Cariani eine Geburt Christi in Crema.

106 Giov. Maironi berichtet in seinem Dizionario odeporico II, 103 auf Grund der von ihm eingesehenen handschriftlichen Urkunden in Fuipiano von einer Anzahl Weihgeschenken an die Kirchen S. Filippo e Giacomo und S. Bernardino während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts; unter ihnen rührte eins von Cariani her, der sich dort als gebornen Fuipianer benennt. Seine Stiftung bestand laut der Angabe von Marenzi bei Locatelli a. a. O. II, 15 in einem Bilde des Heil. Rochus v. J. 1541. Den Zusammenhang der Familie Busi mit Fuipiano erwähnt ebenfalls Maironi II, 105.

am Serio, welches die Jahreszahl 1514 getragen haben soll.[107] Sonst kennen wir von den zahlreichen Bildern seiner Hand, die meist namenlos sind, nur zwei mit Angabe der Entstehungszeit: das eine die Porträtgruppe der Sammlung Roncalli und eine Madonna mit Stifter in Casa Baglioni in Bergamo. Sie rühren fast aus einer Zeit her (aus den Jahren 1519 und 1520), bezeichnen aber nichtsdestoweniger zwei verschiedene Stilrichtungen:

Das Bild in Casa Roncalli führt 7 Figuren vor, 4 Damen und 3 Herren sitzend und stehend auf einer Terrassenrampe, hinter welcher die theilweis durch Damastgehänge verdeckte Landschaft sichtbar ist: links ein junges Weib von der Seite gesehen mit reizend beweglicher Wendung aufblickend und den Arm auf die Brüstung stützend, worauf ein Eichhörnchen spielt, ihre rechte Hand liegt auf einem viereckigen Spiegel und sie scheint die Nähe ihres Gatten zu empfinden, der, ein Mann von mittleren Jahren, mit bedecktem Kopf hinter ihr stehend ihr üppiges lockiges Haar durch die Finger gleiten lässt; die Mitte des Bildes nimmt eine zweite sehr kräftige und gross gebaute Dame ein, die, während sie den Federfächer hält, ihr Umschlagtuch anmuthig an den Busen presst; hinter ihr stehen zwei Frauen und zwei Männer mit Turbanmützen; die ganze Gesellschaft ist vergnüglich gestimmt. An der Ecke des Balkons die Insch. „IO. CARIANVS BGOMENS MDXVIIII."[108] Bergamo. Casa Roncalli

Die Figuren, offenbar sämmtlich Porträts, sind kunstreich gruppirt und von der Auffassung der Giorgionesken belebt, ganz besonders erinnern sie an Bernardino Licinio. Trotz ihrer derben und matronalen Bildung fehlt es den Frauen nicht an Feinheit und wohlerzogenem Wesen. Als technisches Merkmal tritt Wärme der Tongebung, satter Auftrag und gleichmässige pfirsichartige Fleischfarbe hervor; die üppigen Formen erinnern an die Schule Pordenone's, die Behandlungsweise an Giorgione und Palma, dabei aber sind Umrisse und Gewänder sorgfältig und durchdacht gezeichnet. In demselben Geschmack gehalten, aber kräftiger gefärbt und besser modellirt ist das Frauenbildniss, welches in der Gallerie zu Bergamo als Giorgione hängt: eine Dame in rei-

---

[107] Das Bild in Lonno beschreibt Tassi I, 37 als eine Mad. mit weissem Kopftuch, sitzend, das Kind in den Armen, über ihr 2 Engel eine Blumenguirlande tragend, zu den Seiten Antonius Abbas und Katharina und das Stifterpaar, bez. „1514 J. Cariani".

[108] Bergamo, Casa Roncalli, Halbfig., lebensgr., Leinw.

Bergamo, Gallerie. cher Tracht, das braune Haar in einen weissen blumigen Turban zurückgebürstet, den schlanken Hals mit einem Bande geschmückt; die mit Handschuh bedeckte Hand spielt mit einer schweren Goldkette und eine Pelzboa hängt am Arm.[109]

Ein knappes Jahr nach der Porträtgruppe der Samml. Roncalli entstand die Madonna in Casa Baglioni, die gänzlich von dem matronalen Ideal der Giorgionesken abweicht: Maria, eine lange schlanke mädchenhafte Erscheinung, küsst das auf ihrem Schoosse stehende Kind, welches den im Profil knieenden Stifter segnet.[110] Hier geht Cariani nicht mehr auf stattliche Fülle und kräftigen Ton, sondern auf Lichtheit, Leben und klare rosige Fleischfärbung aus und nähert sich der munteren Grazie Lotto's, ohne jedoch dessen Herzhaftigkeit und Feuer zu erreichen. Er verändert seinen Geschmack so mannigfaltig und launenhaft, dass eine Chronologie der Spielarten seines Wesens unmöglich ist, aber für eine bewusste Anlehnung an Lotto's Stil haben wir noch in verschiedenen Bildern in Bergamo Anhaltpunkte. Hierher gehört ein kreuzschleppender Christus der Gallerie Carrara, seitlich beleuchtet, sodass Gesicht und Gestalt theilweis im Schatten liegen; er hat saubere Zeichnung und bis zur Zähigkeit abgeglätteten Farbenschmelz; aber die rauhgetönten dick aufgetragenen Schichten zweiter Hand sowie den röthlichen Stich in den Lichtern und den kalten Ton in den Tiefen würde Lotto, an den das Bild sonst lebhaft erinnert, allerdings nicht angewendet haben; auch mangelt es den frostigen Zügen und den unbeweglich geschlossenen Lippen zu sehr an Ausdruck.[111]

Bergamo, Casa Bagl.

Bergamo, Gallerie.

Die gleiche coloristische Methode, jedoch mit eintönigerer Härte und gesteigerter Röthe des Carnats findet sich auf dem Bildniss des weiland Rektors der Universität Padua Benedetto Caravaggio in derselben Sammlung[112] und erscheint zu orangefarbenem Fleisch-

Bergamo, Gallerie.

[109] Bergamo, Gall. Lochis-Carr. N. 157, Leinw., lebensgr., Halbfig. auf braunem Grunde.

[110] Bergamo, Casa Baglioni, Leinw., bez. „IOANES CARIAN 1520 p."

[111] Bergamo, Gall. Carr. N. 145, Holz, lebensgr., vielleicht das Bild, welches der Anon. des Mor. S. 52 in Casa Leonin de Brambat in Bergamo erwähnt, wiewohl hier von einer Halbfigur die Rede ist.

[112] Bergamo, Gall. N. 163, Halbfig., lebensgr., Leinw., h. 0,81, br. 0,83, r. an der Wand ein Wappen und darunter die Inschr. „IO BENED CARRAVAGS PHILOS ET MEDICVS AC STVDII PATAVINI RECTOR ET LECTOR JOANES CARIANI P.", links durchs Fen-

ton und bleigussgrauen Schatten gesteigert auf dem Porträt des „Baile" im Besitz des Grafen Albani wieder, einer ernsten und gebieterischen Persönlichkeit mit gewaltigem Gesicht und durchdringendem Auge, welche mit goldener Kette um die Schultern an grün bedecktem Tische sitzt; hier ist der Effekt des rothen Lichts bei Sonnenuntergang zu fast störendem Grade übertrieben.[113] Bergamo. Sml. Albani.

Wieder andere Gemälde, die wir dem Cariani zuzueignen veranlasst sind, kennzeichnet eine Mischung von Lotto's Weise mit derjenigen der Palmesken und Giorgionesken, sodass ein an Bernardino Licinio streifender Eindruck entsteht. Diese Zwitterform wird durch das arg überschmierte Madonnenbild mit sieben Heiligen in der Gallerie Carrara vertreten, eine unklar geordnete Gruppe kleiner und trockener Figuren, denen jedoch anmuthige Haltung nicht abzusprechen ist.[114] Denselben Charakter erkennen wir trotz beeinträchtigender Uebermalungen in der ebendort befindlichen Darstellung der Ehebrecherin vor Christus, und die Behandlung dieses Bildes stimmt mit der des gleichen Gegenstandes im Museum zu Glasgow, das dort als Giorgione geht, derart überein, dass wir auch letzteres unbedenklich für Cariani in Anspruch nehmen dürfen.[115] Bergamo. Gallerie. Glasgow. Museum.

---

ster sieht man den Sonnenuntergang über Hügelland. Der Dargestellte, ein hagerer Fünfziger, steht hinter einem Tisch, auf den er die l. Hand legt, während die Finger der Rechten in einem Buche stecken, er trägt rothes Kleid mit schwarzer Stola und Mütze. — Ebenda N. 160, Brustbild eines jungen Mannes in schwarzer Kappe, lebensgr. auf Leinw., gleichfalls mit Recht dem Cariani zugetheilt, ist aber an einigen Stellen beschunden und ausgetüpfelt.

[113] Bergamo, bei Conte Luigi Albani, Halbfig., in langem dunklen Haar, welches aus schwarzseidener Mütze herabfällt, die r. Hand spielt mit den Spitzen des rothen Wammses, die l. durchs Fenster sichtbare Landschaft liegt in röthlichem Abendlicht. Die Vortragsweise Antonello's ist in dem kecken fleckweisen Auftrag ungebrochener Farben, wie z. B. blutrothen Tupfen in den Augenwinkeln, welche zur Hebung der gegensätzlichen Töne angebracht sind, bis zur äussersten Grenze getrieben. Locatelli II, 41 erwähnt das Bild in Casa Noli uud eine Wiederholung in Casa Suardi in Bergamo, welche die Verf. jedoch nicht kennen.

[114] Bergamo, Gall. Lochis-Carr. N. 110, Leinw., Maria zeigt das Bild der heil. Magdalena, hinter welcher Anna und Joseph stehen, vorn r. kniet ein in einem Buche lesendes Weib, l. sitzt Joh. d. Täufer mit dem Lamm, bei ihm Alexander im Panzerkleid, Franciskus knieend und Helena. Einige Figuren, z. B. Magdalena, erinnern an Paris Bordone. Unter den Uebermalungen hat namentlich Franciskus stark gelitten.

[115] Bergamo, Gall. Lochis-Carr. N. 280, acht ganze fast lebensgr. Fig. enthaltend; die etwas veränderte Wiederholung (unter Giorgione's Namen) in

Mailand. Brera. Etwas mehr Annäherung an die beliebten Typen Palma's und zugleich an die Lebendigkeit und Beweglichkeit Lotto's zeigt die Madonna mit 7 Heiligen und einer Schaar behender, aber trockener und zierlicher Engelchen in Mailand.[116] Hier hat Cariani seinen Figuren feinere Anmuth gegeben als gewöhnlich und das Ganze ist mit weichem Farbenhauch übergossen. Aehnliches glückte ihm in dem zu diesem Altarbild gehörigen, jetzt in der Seriate, Smml. Piccinelli. Sammlung Piccinelli in Seriate bewahrten kleinen Predellenstück mit der Flucht nach Aegypten. Gleichartig, aber in noch etwas zarterem Geschmack, war die schon oben erwähnte kleine Ma- Rom, Gall. Borgh. donna der Gallerie Borghese in Rom gemalt, neben welcher noch ein zweites Bild (Maria unterm Orangenbaum mit zwei heiligen Frauen) Erwähnung verdient[117]; und endlich die freilich oberflächlicher behandelte Geburt Christi, welche sich in Crema befand.[118] Venedig, Privatbes. Das trübe Zwielicht eines reinen Nachfolgers von Palma's Manier ist nicht ungeschickt in den Figuren der Katharina und des Ste- Bergamo, Gallerie. phanus in der Gallerie Carrara in Bergamo wiedergegeben.[119]

Glasgow N. 434, ebenfalls Leinw. Das Weib wird vor Christus geführt, der mit dem rechten Arm eine lebhafte Bewegung macht, r. ein Mann vom Rücken gesehen, den r. Fuss auf einen Stein setzend. Die Verbindung freier Geberden und conventioneller Stellungen, nachlässiger Zeichnung und mangelhafter Composition sind ebenso sehr in Cariani's Art wie die röthlich warmen Töne. Das Exemplar in Bergamo ist durch Firnissausschlag und Uebermalungen verdorben.

[116] Mailand, Brera N. 188 (fr. 113) Leinw., h. 2,67, br. 2,08, ehemals mit der Predella in Serviate in S. Gottardo in Bergamo (s. Ridolfi I, 190 und Bartoli, Pitt. di Berg. 20). Zwei Engel halten den Teppich hinter Maria's Sitz, 3 andere singen in der Luft, 4 andere im Vordergrund, zu den Seiten die Heil. Fil. Benizzi, Joseph und Grata, Adelheid, Augustin, Apollonia und Katharina. Ausserdem besitzt die Brera noch ein hübsches Halbfigurenbild der Madonna (Leinw., h. 0,53, br. 0,43), von klarem Ton, worin Cariani den Lotto nicht ohne Erfolg nachahmt.

[117] Rom, Gall. Borghese, Saal X, N. 32 (vgl. oben) und Saal XI, N. 19 (Leinwand), neben der Gruppe Barbara und eine zweite Heilige, die einen Stifter und seine Frau schirmen (sämmtl. unter Lebensgr.). Das Bild, welches durch Abputzen sehr verloren hat (besonders die Köpfe des Kindes und des Heiligen rechts), ist unter Venez. Schule klassificirt und hat grosse Verwandtschaft mit echten Arbeiten Cariani's.

[118] Die vom Anon. des Mor. S. 54 erwähnte Geburt Christi in Crema ist wahrscheinlich das Bild, welches kürzlich in den Besitz des Sign. Schiavoni in Venedig gekommen ist: Maria kniet rechts, links ein Hirt, zwischen beiden das Kind in der Wiege und Joseph (beschädigt), links noch zwei Hirten (Leinwand, Fig. ½ Lebensgr.).

[119] Bergamo, Gall. N. 161 und 165. Ganze Fig., Theile eines Flügelaltars, dessen eine Seite Locatelli II, 38 im Besitz der Familie des Grafen Petrobelli in Bergamo beschreibt. Das Bild, für die Kirche zu Locatelli im Valle Imagna gemalt, scheint ursprünglich sehr schön gewesen zu sein.

Zu anderer Zeit wieder richtete Cariani seinen Ehrgeiz darauf, dem Giorgione so nahe als möglich zu kommen. Die beste Leistung dieser Art ist ohne Frage das aus der Gallerie zu Pommersfelden in die grossherzogl. Sammlung nach Oldenburg gekommene Eifersuchtsbild:

Ein Mann in rother Sammtmütze und Pelzschaube steht im Halbschatten hinter zwei reich gekleideten vom Licht beschienenen Frauen, von denen die Blonde zur Linken den Beschauer anblickt und die Schulter mit dem in weissen und blauen Reflexen schimmernden seidenen Puffärmel nach aussen kehrend die Finger auf die Brust ihres Gegenübers legt, einer rechts im Profil sichtbaren Dame in schwarz und gelb gewürfeltem Mieder.[120] Oldenburg. Museum.

Das Bild, höchst sorgfältig in vollem anmuthig frischen Tone und heiterer Manigfaltigkeit behandelt, hat den halb durchsichtigen Duft, der Cariani eigen ist. Es verbindet lebendigen physiognomischen Ausdruck mit zart abgewogenem hellen Licht und schmelzendem Schatten, jedoch die Fülle und die reine Harmonie Giorgione's vermissen wir. Als Seitenstück hierzu, jedoch röthlicher und derber in der Farbengebung und von härterer Substanz bei gleichartiger Technik, nennen wir die Verführungsscene in der Ermitage in Petersburg: ein alter Mann im Profil gesehen reicht einem jungen in Roth gekleideten Mädchen, das die Hand auf eine geflügelte Krystallkugel (Sinnbild der Unbeständigkeit) legt, ein Paar Geldstücke. Körperbau und Gliedmaassen sind von einer Breite und Wucht, wie sie sonst nur Pordenone zeichnet, welchem das Bild auch zugetheilt ist.[121] Petersburg. Ermitage.

Als eine letzte Phase der Manier Cariani's ist diejenige zu bezeichnen, in welcher er „di macchia“ malt d. h. bei breitem und saftigem Pinselstrich mit flockigem Umriss. Hierbei wendet er mit Vorliebe graue, rosige und purpurne Tertiärtöne an und

---

[120] Oldenburg, grossherzogl. Samml. N. 69 (Katal. v. Alten) Leinw., Halbfig., lebensgr., h. 0,87, br. 0,71, bei der Versteigerung der Schönborn'schen Gallerie, wo das Bild Giorgione benannt war, i. J. 1867 für 21,500 Frs. erworben (vgl. Beibl. zur Zeitschr. f. bild. K. II, 134).

[121] Petersburg, Ermit. N. 116, Leinw., Halbfig. auf dunklem Grund, h. 0,86, br. 0,97. Das Bild hat steiflasirte Fläche, ähnlich dem sogen. „Baile“ in Bergamo, aber nicht so bluttarbenen Stich. (s. Waagen, Ermit. 67, wo es als Pordenone aufgeführt ist und vgl. oben S. 346.)

erzielt mittelst trüber Accente einen unklaren Schleier auf der Farbenfläche, der aus der Entfernung betrachtet trefflich wirkt. In diese Kategorie stellen wir das weibliche Brustbild in langem gekräuselten Haar und rothem Spenser mit grünen Aermeln im Hospital zu Bergamo[122], ein Gemälde von schönem warmen anscheinend durch satte halbdeckende Lasuren letzter Hand hervorgebrachten Gesammtton, dessen Formgebung in Fleisch und Gewand jedoch nicht durch Linien, sondern durch Farbenstrich, durch Tonbrechung und Gegensätze der Nüancen anstatt durch reine Modellirung hervorgebracht ist.[122] Sodann eine lesende Frau in grünem Kleid mit rothen Aermeln in der ungarischen National-Gallerie zu Pest.[123] Das berühmteste unserer Ueberzeugung nach hierher gehörige mit Giorgione's Namen belegte Bild ist die Begegnung Jakob's und Rahel's in Dresden. Aus der Ferne gesehen macht dasselbe einen volltönigen und höchst angenehmen Eindruck, in der Nähe wird man durch die Derbheit und Unfeinheit der angewandten Mittel ernüchtert. Wir haben in den Figuren nette Bauersleute vor uns, Schäfer und Schäferin des bergamasker Landes. Der Jüngling, der das liebenswürdige gesunde Mädchen küsst, trägt Jacke, Wollentrikots und Knöchelschuhe der Leute aus dem Volke und denselben genremässigen Charakter haben die Nebengestalten. Die Farbenfläche ist dichter und körperhafter als auf den vorgenannten Bildern und die Pinselzeichnung der Umrisse überlegter; die Schärfen, die der Borstpinsel hinterlässt, sind deckend übergangen und durch trübe Schichten verhüllt, welche die Unsicherheiten der Zeichnung und die harten Tongegensätze nur mit Mühe und auf Kosten der Leuchtkraft bewältigen. Jedenfalls gewahren wir mehr palmeske als giorgioneske Behandlungsweise. Wie oft bei Palma neigt auch hier das Roth zu lachsfarbigem Ton und grüne bleierne Schatten sind im Ueberfluss angewendet. Gleichwohl kann nach der Gesammtbeschaffenheit

Bergamo, Hospital.

Pest, Nat.-Gall.

Dresden, Museum.

---

[122] Bergamo, Zimmer des Hospital-Vorstandes, Holz, lebensgr. Brustbild, das Haar nach Palma's Art mit grünem Kopfband über dem Ohr zusammen gehalten, die r. Hand ruht auf einer Brüstung, deren senkrechte Fläche durch eine Kampfscene in Relief geschmückt ist.

[123] Pest, Nat.-Gall. (Esterhazy) Brustbild, die Hand ebenfalls auf einem Vorsprung liegend vgl. Band V. S. 109.

des Werkes weder Palma noch Lotto der Maler sein; umso entschiedener fühlen wir uns auf Cariani gewiesen, der wie es scheint auch seine Namensbuchstaben darauf gesetzt hat.[124] — Palmesk in der Empfindung und im landschaftlichen Charakter, aber nicht vom Meister selbst, ist auch die heilige Familie der Sammlung Erizzo-Maffei zu Brescia: Maria mit dem Kinde auf der Erhöhung an einem Baumstumpf sitzend, neben welchem Joseph ruht. Die Farben sind stumpf und haben noch etwas rötheren Stich als auf dem Dresdener Bilde, aber die technische Behandlung und die breiten Kraut- und Blumenmassen des Vordergrundes stimmen ganz überein.[125] Brescia. Sammlung Erizzo-Maff.

Welche nun von diesen Bildern in Bergamo, welche in Venedig gemalt sind und welcherlei Beziehungen zwischen Giorgione, Palma, Lotto und Cariani bestanden haben, vermögen wir, wie die Dinge stehen, nicht zu sagen. Mit Bestimmtheit lässt sich nur angeben, dass Cariani eine Zeit lang in Bergamo thätig gewesen ist. Seiner Fresken am Palaste des Podestà wurde schon oben gedacht. Ueberreste einer Madonna mit Heiligen, die er oberhalb des Portales von S. Maria Maggiore ausgeführt, bekunden viel Empfindung für Tonschmelz und Abklärung der Form.[126] Bergamo. S. M. Magg. Auch Bruchstücke eines Turnieres und anderer Gegenstände stehen noch halb kenntlich an der Front eines Hauses der Piazza Nuova in Bergamo vor Augen[127]; aber Zeitangaben über die Entstehung dieser Arbeiten fehlen gänzlich. — Wir vermuthen, dass Cariani in Malpaga, der Residenz des Bartolommeo Coleoni, die nachmals im Besitz der Martinengo von Bergamo kam, gemeinschaftlich mit Romanino gemalt hat. Ueber den Säulenreihen des grossen Hofes sind ausser dem Hauptbilde der Verleihung des Bergamo. Hausfresken.

---

[124] Dresden, Mus. N. 218 vgl. oben S. 191. Die auf dem Sack im Vordergrunde angebrachten Buchstaben G. B. F. (vorausgesetzt dass sie echt sind) können füglich „Giovanni Busi fecit“ gelesen werden. Nicht zu übersehen sind die für einen Meister ersten Ranges doch gar zu massigen und schwarzen Silhouetten des Baumschlages und des naturwidrig durcheinandergeschobenen Viehes zur rechten Seite.

[125] Brescia, Erizzo-Maff., Leinw. ½ lebensgr. vgl. oben 557.

[126] Bergamo, S. M. Maggiore, Lünettenfresko, sehr verblasst: rechts der junge Johannes, welchen Elisabeth dem Jesusknaben bringt, links Joseph, zu den Seiten Maria's je ein Heiliger.

[127] Bergamo, Piazza Nuova, nur Bruchstücke von Männern und Pferden.

Malpaga. Commandostabes an den grossen Condottiere und der benachbarten Schlachtscene verschiedene Vexir-Statuen (Colleoni u. A.) in Nischen angebracht mit Schildern und Waffenornamenten, die sehr nach Cariani's Hand aussehen.[128] Die Figuren sind zwar verstümmelt und verblasst, aber ansprechend erfunden, schlank gebildet, naturwahr bewegt und in sattem warmen Tone gefärbt. In derselben Weise ist ein Speisesaal im Schloss mit Jagd- und Kriegsscenen ausgeschmückt, bei denen Colleoni die Hauptrolle spielt; gleichartig sind endlich auch Nischenfiguren in einem der oberen Räume gehalten, von denen wenigstens noch Spuren existiren. Aber wir besitzen keine Kunde darüber, wann die Bilder entstanden waren.

Wir müssen uns begnügen, eine Anzahl Bilder zusammenzustellen, die mit einiger Wahrscheinlichkeit auf den beweglichen Meister zurückgeführt werden dürfen:

Mailand, Casa Bonomi (Casa de' quattro faccie): Lebensgr. Brustbild eines nach rechts gewandten bärtigen Mannes in schwarzer Schaube mit dunklem Pelzbesatz (Leinw.), gutes Specimen von Cariani's Porträtirkunst.

Venedig, Akad. N. 433: Männl. Brustbild (unter Morone's Namen), etwas herb infolge der Abschattirung der warmen gelben Lichter durch graublaue Halbtöne, die Behandlung geschickt und flott in Cariani's gewöhnlicher Manier, Haar und Bart übermalt. — Offenbar von derselben Hand ist das als Pordenone bezeichnete Bildniss (Halbfig.), N. 174 daselbst.

Petersburg, Ermitage N. 84: Brustbild eines Mannes von ungefähr 30 Jahren in dunkelblauem Wamms und gleichem Mantel, die l. Hand auf ein marmornes Tischchen gelegt, Hintergrund grüner Vorhang (Leinw., aus der Samml. Sagredo), dem Correggio zugeschrieben, verputzt und übermalt, aber noch immer als ein bergamaskisches Bild in Cariani's Art kenntlich.

Berlin, Mus. N. 188: Bildniss, von Cariani, aber nicht zu seinen guten Arbeiten gehörig. — N. 190: ebenfalls Porträt, anscheinend auch von Cariani.

Mailand, Ambrosiana: Christus auf dem Wege nach Golgatha, kl., Leinw., ehemals unter Dürer's Namen; ein hellgefärbtes Bild mit Figuren niedrigen Schlags, aber lebensvoller Auffassung.

Zogno, Kirche: Anbetung der Hirten, l. Maria knieend vor einem zerstörten Bogen, Joseph und die Hirten, ebenfalls knieend um die Wiege des Kindes, am Himmel 2 Engel (Leinw., mit lebensgr.

[128] Vgl. oben S. 452.

Figuren); bei flüchtiger Betrachtung einer durch Alter und Nachbesserungen stumpf gewordenen Copie nach Palma ähnelnd, aber mit gutem Grund dem Cariani zugetheilt, dessen Manier es ursprünglich gut vertreten haben mag.

Bergamo, bei Sign. F. Frizzoni (ehemals in Belagio): Maria in Landschaft sitzend wendet sich rechts dem Hieronymus zu, während der Knabe nach einem Buche in der Hand des rechts stehenden Franciskus greift (Leinw., Fig. unter Lebensgr.), auf einem Steine bez. „I. CARIANVS"; eine sehr geringe Leistung des Meisters; das Kind plump und unbehilflich, Maria in unklare Gewandfalten eingepackt, die Farbe ölig, herb und stumpf.

Wien, Belvedere, Unterstock N. 7: Triumph der Liebe (Leinw., h. 4,9, br. 7,8); vielleicht ein bergamaskisches Bild und möglicher Weise von Cariani, aber jedenfalls ein sehr schwaches Stück Arbeit.

NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN.

Band V.

Zu S. 21. Anm. 9. Brera No. 75 — jetzt No. 147.
„ S. 28. Anm. 23. Brera No. 114 — jetzt No. 179.
„ S. 48, 73, 191, 256, 640. Bellagio, Samml. Frizzoni — Diese Sammlung befindet sich jetzt in Bergamo.
„ S. 61. Brera No. 298 — jetzt No. 295.
„ S. 81. Anm. 3. Brera No. 78 — jetzt No. 149.
„ S. 90. Brera No. 79 — jetzt No. 151; und Brera No. 124 — jetzt No. 189.
„ S. 97. Anm. 43. Brera No. 30 (nicht im Kat.) — jetzt No. 276; Brera No. 81 u. 82 — jetzt No. 156, 157.
„ S. 134. Anm. 48. Brera No. 90 — jetzt No. 155.
„ S. 143. Anm. 8. Brera No. 198 — jetzt No. 220.
„ S. 151. Anm. 46. Brera No. 132 — jetzt No. 292.
„ S. 185. Anm. 141. Brera No. 209 — jetzt No. 312. (Holz, h. 0,86.)
„ S. 191, 195. Samml. Ajata zu Crespano — jetzt Stadtgallerie.
„ S. 193. Rom, Gall. Borghese Saal XI — Saal X.
„ S. 215. Anm. 43. Brera No. 237 — jetzt No. 234.
„ S. 217. Brera No. 218 — jetzt No. 346; Brera No. 222 — jetzt No. 353.
„ S. 229. Brera nicht im Kat. — jetzt Brera No. 202.
„ S. 250. Brera No. 96 — jetzt No. 169; Br. No. 126 — jetzt No. 321.
„ S. 284. Statt Venedig, Magistr. d. Rag. vecchie — lies Venedig, Akad.
„ S. 293. Anm. 67. Statt Brera No. 219 (aus S. Bened. in B.) — lies Br. No. 301 (aus d. Chiesa d. Grazie [P. P. riformati] Bergamo).
„ S. 374. Anm. 8. Brera No. 171 — jetzt No. 168.
„ S. 398. Z. 9 v. o. Statt „Geleit“ lies „Gebet“; statt „Himmelfahrt“ — „Auferstehung“ (vgl. über das Bild Mantegna's in Tours: C. Brun, Zeitschr. f. bild. Kunst X, 190 ff.).
„ S. 406. Zu Mantegna's Briefwechsel mit d. Markgr. v. Mantua etc. aus d. J. 1470—1474 s. die urkundl. Mittheilungen von C. Brun, Zeitschr. f. bild. Kunst XI, 23 ff. und 54—56.
„ S. 412. Anm. 39. Brera No. 353 — jetzt No. 350.
„ S. 420. Anm. 77. Statt Padua, Samml. Capodilista — Padua, Stadtgallerie (aus Samml. Capod.).

Zu S. 436. Anm. 87. Statt Civis Paduanus — Civis Patavinus.
„ S. 456. Anm. 30. Brera No. 161 — jetzt Br. No. 158; Brera No. 184 — jetzt Br. No. 181.
„ S. 486. Anm. 35. Brera No. 92 — jetzt Br. No. 347.
„ S. 494. Anm. 66. Brera No. 167 — jetzt Br. No. 258.
„ S. 506. Anm. 107. Brera No. 261 — jetzt Br. No. 175.
„ S. 521. Anm. 9. Brera No. 169 — jetzt Br No. 265.
„ S. 565. Anm. 54. Brera No. 121 — jetzt Br. No. 195.
„ S. 579. Anm. 88. Brera No. 140 — jetzt Br. No. 352.
„ S. 599. Anm. 15. Brera No. 142 — jetzt Br. No. 243.
„ S. 614. Anm. 64. Brera No. 101 — jetzt Br. No. 131; Br. No. 109 — jetzt Br. No. 120.
„ S. 619. Anm. 87. Brera No. 58 — jetzt Br. No. 164.
„ S. 626. Anm. 13. Brera No. 241 — jetzt Br. No. 331.
„ S. 636. Anm. 44. Brera No. 380 — jetzt Br. No. 277.
„ S. — Anm. 45. Brera No. 95 — jetzt Br. No. 165.

Band VI.

Zu S. 4. Anm. 7. Brera No. 17 — jetzt Br. No. 69.
„ S. 29. Anm. 59. Brera No. 8 — jetzt Br. No. 3.
„ S. 30. Anm. 60. Brera No. 4 — jetzt Br. No. 7.
„ S. 41. Anm. 97. Brera No. 344 — jetzt Br. No. 449.
„ S. 54. Anm. 27. Brera No. 491 — jetzt Br. No. 480; Br. No. 378 — jetzt Br. No. 479.
„ S. 58. Anm. 43. Brera No. 328 — jetzt Br. No. 325.
„ S. 69. Anm. 65. Brera No. 236 — jetzt Br. No. 322.
„ S. 80. Anm. 101. Brera No. 474 — jetzt Br. No. 476.
„ S. 93. Anm. 151. Brera No. 362 — jetzt Br. No. 462.
„ S. 117. Anm. 35. Padua, Casa Miari — Casa Maldura.
„ S. 174. Giorgione: Das Bild „famiglia di Giorgione“, ehemals in Gallerie Manfrin, befindet sich jetzt in der Sammlung Giovanelli in Venedig.
„ S. 179. Z. 3 v. u. Statt: Die Gunst seiner porträtirten Dogen L. — lies: „Die Gunst des von ihm porträtirten Dogen L.“
„ S. 207. Brera No. 257 — jetzt Br. No. 363.
„ S. 208. Brera No. 314 — jetzt Br. No. 106.
„ S. 210. Brera No. 244 — jetzt Br. No. 354.
„ S. 219 ff. (Friaulische Künstler). Luschin-Ebengreuth giebt in dem Repertorium f. Kunstwissenschaft Band I. S. 97—99 urkundliche Nachricht über folgende Künstler des 15. Jahrh. im Friaul:

1495: Francesco Martilutti von Udine; 1484: Meister Antonio von Florenz in Udine; 1481, 1482, 1496, 1497: Domenico von Udine; 1496: Martino von Udine; 1497: Pellegrino von Udine (Rechtshandel mit Daniel Portunari von S. Daniele wegen Vorenthaltung von Heirathsgut der Helena,

Gattin Pellegrino's); 1495: Thomas pictor habit. in Civitate Austrie; 1495: Bartolommeo, Bildhauer; 1482: Leonardus Theutonicus in Civ. Austriae, Bildhauer.

Zu S. 226. Anm. 13. Taciano — lies: Jaciano.

„ S. 230. Anm. 18, hinzuzufügen: „1505: Domenico da Tolmezzo Schiedsrichter zwischen Francesco di Giosafatte und der Gemeinde von Basagliapenta; würdert ein Altarbild des Bartolommeo für die Kirche zu Pagnano und liefert selbst ein Altarstück für S. Cristoforo in Udine" (Notariats-Archiv zu Udine).

„ S. 240. Anm. 30. Brera — Br. No. 185.

„ S. 206. Anm. 15, hinzuzufügen: „Nach Ridolfo, Marav. I, 149 malte Pordenone ein Bild „Raub des Ganymed" an der Stirnseite der Casa Cornetti in Conegliano; dieses Haus, jetzt Piazza dei Noli No. 395, trägt im oberen Stockwerk noch Figuren in Nischen (Abundantia, Prudentia u. a. alleg. Gestalten); nach Maniago 77, 78 u. 202 trugen diese Fresken die jetzt nicht mehr vorhandene Jahrzahl 1520. Aus dem Stile derselben möchten wir auf Francesco Beccaruzzi oder Lodovico Pozzo schliessen."

„ S. 457. Anm. 61. Brera No. 59 — jetzt Br. No. 128.

„ S. 481. Brera No. 56 — jetzt No. 129; No. 65 u. 66 — jetzt No. 137 u. 139; No. 68 — jetzt No. 141; No. 278 — jetzt 384.

INDEX

zu Band V und VI.

A.

B.

C.

D.

E.

H.

J.

K.

L.

M.

Q.

R.

S.

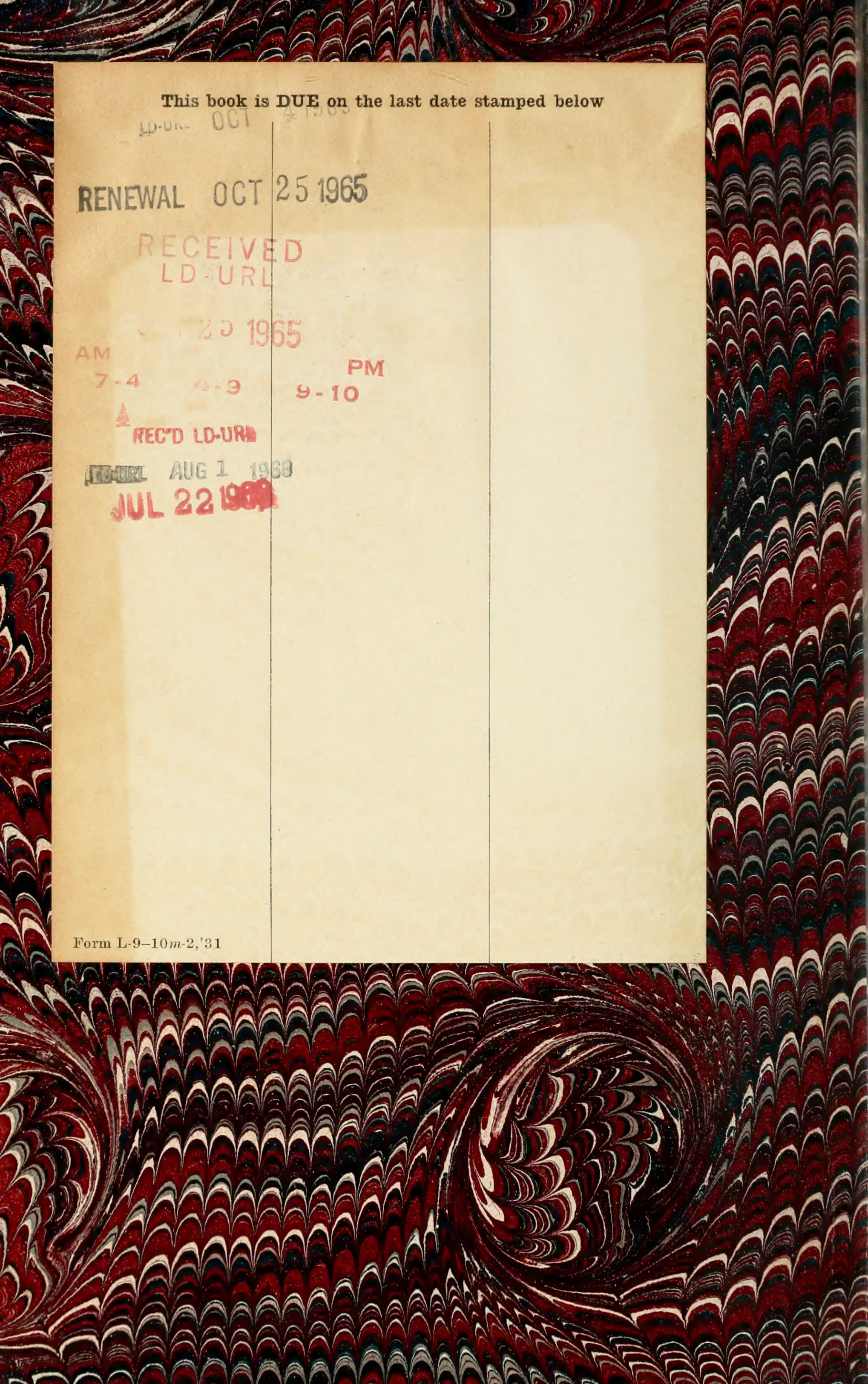
T.

U.

V.

W.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.





UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 156 105 9

